

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



Blue Highways: a Viagem por dentro da América e do Eu de
William Least Heat-Moon

—

Giorgio Ammaturo

Mestrado em Estudos Ingleses e Americanos
Área de especialidade em Estudos Americanos
2014

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



Blue Highways: a Viagem por dentro da América e do Eu de
William Least Heat-Moon

—

Giangiacomo Ammaturo

Dissertação orientada pelo Professor Doutor Mário Vitor Fernandes Araújo
Bastos

Mestrado em Estudos Ingleses e Americanos
Área de especialidade em Estudos Americanos

2014

“*Blue Highways*: a Viagem por dentro da América e do Eu de William Least Heat-Moon”

Copyright Giangiacomo Ammaturo,
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa,
Universidade de Lisboa

A Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e a Universidade de Lisboa têm licença não exclusiva para arquivar e tornar acessível, nomeadamente através do seu repositório institucional, esta dissertação, no todo ou em parte, em suporte digital, para acesso mundial. A Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e a Universidade de Lisboa estão autorizadas a arquivar e, sem alterar o conteúdo, converter a dissertação entregue, para qualquer formato de ficheiro, meio ou suporte, nomeadamente através da sua digitalização, para efeitos de preservação e acesso.

A mamma e papà

À Rita

Aos meus amigos de longe e de perto

E à vovô Lucia, que não está cá para ver-me mestre

Resumo

Esta tese analisa aspectos centrais da narrativa de viagem *Blue Highways*, do escritor americano William Least Heat-Moon. Publicada em 1982, a obra baseia-se no relato autobiográfico de uma viagem circular empreendida pelo escritor quatro anos antes pelas estradas secundárias do seu país, marcadas em azul no mapa rodoviário. Perturbado pela perda do seu trabalho de professor universitário e pelo fim da relação com a primeira mulher, da qual se tinha separado há nove meses, o escritor parte do seu nativo Missouri – onde a sua viagem “circular” será concluída cerca de três meses mais tarde – à procura de uma nova perspectiva de vida. Enquanto inicialmente, a viagem parece ter tido como único objectivo afastar o escritor da sua vida passada, à medida que a dor e a desorientação psicológicas se dispersam, a viagem assume as características de uma pesquisa interior, inspirada pela paisagem que William Least Heat-Moon atravessa e pelas pessoas que encontra pelo caminho. Através das reflexões e das intuições apreendidas ao longo da viagem, Heat-Moon chegará a perceber que a forma melhor de encarar as mudanças ocorridas na sua vida é a de abandonar o egocentrismo e sentir-se parte integrante de uma totalidade “cósmica”. Será este o ponto de partida para a escrita de *Blue Highways*.

Depois de uma apresentação do escritor, da sua obra, e dos seus modelos, discute-se os que parecem destacar-se como temas principais. Primeiro, o conceito de mudança, força que dá início aos eventos da narrativa e motivo de reflexão ao longo de toda a viagem narrada. Segundo, a paisagem, enquanto reflexo da identidade do narrador-protagonista a qual, através de uma leitura em camadas, à semelhança de um palimpsesto, consegue também orientar o seu “olhar” para a sua interioridade. E terceiro, a percepção do complexo identitário, assunto problemático quer pelas origens europeias e índias do escritor, quer pela insegurança nele gerada pela perda de pontos de referência como a mulher e o trabalho; vemos como o protagonista chega à formulação de uma identidade cultural de síntese.

Este trabalho também reflecte sobre alguns aspectos da presença na obra de Heat-Moon da fotografia, que em *Blue Highways* adquire uma função tanto textual, pois várias fotografias são incluídas ao longo da narrativa, como simbólica. É por último realizada uma reflexão sobre a importância das estradas secundárias na cultura dos Estados Unidos, através de diferentes épocas e meios de expressão.

Palavras-chave: Estradas, América, mudança, paisagem, identidade

Abstract

This thesis is meant to study aspects of the travel narrative *Blue Highways*, by the American writer William Least Heat-Moon. Published in 1982, this work is based on the auto-biographical report of a circular journey taken by the author four years earlier on the back roads of his country, which are marked in blue on the road atlas. Troubled by the loss of his position as lecturer at college and by the end of the relationship with his first wife, whom he had been separated from for nine months, the writer leaves his native Missouri – where his “circular” journey will eventually end about three months later –, looking for a new perspective for his life. If at the beginning its only goal seems to push away the writer from his past life, as psychological pain and loss of orientation ease, the journey starts to acquire the features of an inner search, inspired by the surrounding landscape and by the people he meets along the way. By means of the reflections and of the insights he has along the way, Heat-Moon will come to understand that the best way to face the changes which have occurred in his life, is to leave his egotism behind and to feel as an active part of a “cosmic” whole. This is also the starting point for the writing of *Blue Highways*.

After an introduction to the life of the writer, a brief study of his work and of his models, it is discussed the thematic elements which emerge like the core subjects of this travel narrative. First, attention is given to the concept of change, the force which “ignites” the storyline, and which also is a major motif of reflection along the journey. Second, the landscape plays a central role in mirroring the protagonist's identity, which is presented in several layers of reading, as if it was a palimpsest, leading his “sight” towards his inner self. Third, the perception of identity, a problematic subject, on account of the mixed European and Native origins of the writer, and of the uncertainty generated by the loss of references such as his first wife and his position at the university. We will also interpret how the protagonist reaches the idea of a synthetic cultural identity.

This work also approaches some of the aspects of the presence in Heat-Moon's writing of the photography, which in *Blue Highways* gets a double meaning which is simultaneously textual, for several photographs illustrate this narrative, and symbolic. A final reflection is dedicated to the importance of the back-roads in the culture of the United States, through different epochs and means of expression.

Keywords: Roads, America, Change, Landscape, Identity

Índice de conteúdos

1. Introdução.....	1
2. Apresentação.....	8
2.1 Esboço biográfico.....	8
2.2 Obra literária.....	10
2.3 Principais traços estilísticos e temáticos.....	14
3. Principais temáticas.....	23
3.1 The traveler's fourth dimension: uma viagem dentro da mudança.....	23
3.2 Where time and men and deeds connect: construção da paisagem.....	33
3.3 Choose for heart, for spirit, but never for blood: percepção da identidade.....	43
4. This heart's geography's map: os retratos fotográficos em Blue Highways.....	56
5. In paths untrodden: a presença das "blue highways" na cultura americana.....	65
6. Conclusão.....	79
Bibliografia.....	87
Anexo I: Imagens.....	93

1. Introdução

A minha experiência com *Blue Highways. A Journey Into America* (daqui para frente apenas *Blue Highways*) nasce muito antes deste trabalho e fora de qualquer contexto académico. Li este livro por prazer em 2004, voltando a relê-lo por inteiro em anos seguintes, e lendo passagens cada vez que a mente voltasse àquelas páginas. O livro tinha exercido um grande fascínio sobre mim, embora possa hoje dizer de ter então intuído apenas uma parte das ideias que esta narrativa veicula. Foi então com interesse e prazer que o escolhi para a dissertação final do Mestrado em Estudos Americanos, pois iria dar-me a possibilidade de aprofundar o conhecimento de uma obra que parecia ter ainda muito para revelar, mas com a qual já tinha uma certa familiaridade, e ao mesmo tempo iria permitir-me desenvolver o interesse quer pela narrativa estado-unidense do século XX, quer pela ideia e experiência de viagem e pelas obras que nela encontram inspiração. Aqui surgem as primeiras questões metodológicas, relativas à escrita de viagem, com as quais tive de me defrontar.

Como veremos adiante, William Least Heat-Moon, escritor, protagonista e narrador de *Blue Highways*, considerou primeiro como *travel writing* apenas os relatos de acontecimentos reais, vividos, para mais tarde aperceber-se da problematicidade das relações entre experiência vivida e escrita. A relação com a realidade está de facto na base da maioria das tentativas de definição das diversas formas narrativas relacionadas com a viagem. A ideia de um relato de uma viagem ser completamente fiel à realidade é invalidada pelo facto de o autor filtrar os eventos através da sua sensibilidade e personalidade, dos seus objectivos, para além da ficção que pode ser introduzida de diferentes modos, ao longo de uma narrativa centrada numa realidade conhecida e experimentada. O estilo de um autor transforma e manipula a experiência que pretende comunicar a partir do momento em que começa a representá-la. De acordo com Genette, o processo de *mimesis*, termo inspirado na *Poética* de Aristóteles, usado neste caso mais no sentido de "representação", estará à partida em acção em qualquer *diegese*¹. Uma escrita completamente correspondente e fiel à realidade, como poderia ser uma narrativa de viagem é, portanto, apenas uma possibilidade teórica impossível de ser posta em prática mesmo por escritores professando uma escrita objectiva e ligada o mais fiel possível aos factos experimentados, os quais têm necessariamente por passar por um processo subjectivo de auto-recriação. Segundo Jan Borm: "Travel book or travelogue is a predominantly non fictional work defined as well by reader's expectations, that are also historically determined" (*Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology*, pag.17). Por

1 Genette, Gerard *Figures II*, Paris: Seuil, 1969, pag. 61

outro lado, o autor propõe *travel writing* ou *travel literature* como "a overall heading for texts whose main theme is travel" (*ibidem*).

De qualquer forma, para além das definições, a temática da viagem acompanha a expressão humana desde os seus princípios, sendo assunto relevante em textos fundadores de inúmeras civilizações, como, apenas para citar alguns entre os mais importantes no ocidente, a *Odisseia* e a *Ilíada* de Homero², ou o livro do Êxodo na Bíblia. O que em comum pode ser relevado em milénios de escrita de viagem, são as dinâmicas em acção entre o eu e o mundo, e as modificações que o segundo impõe no primeiro. O que mais contribui para alterar o equilíbrio entre o eu e o mundo acaba por ser o propósito ou objectivo da viagem.

As *Histórias* de Heródoto (Ἱστορίαι), escritas no século V a.c., são consideradas maioritariamente uma das obras fundadoras da historiografia. Heródoto, ao falar das guerras entre a Pérsia e as *poleis* gregas, descreve grande partes quer da Grécia quer do Império persa, sendo por isso considerado também um dos primeiros autores de literatura de viagens. A obra de Heródoto representa bem a literatura de viagem em que a atenção é basicamente dirigida para o exterior. De acordo com Casey Blanton na sua obra *Travel writing. The Self and the World* (daqui para a frente apenas *Travel Writing*) em Heródoto:

"[...] the physical world newly discovered was more compelling than the mind of the traveler, and the narrator's purpose was to record the details of this often exciting journey", "[...] the places and people he meets are generally important as living verifications of widely known stories and early histories", e "[...] the plot of the narrative is essentially given rather than invented" (*Travel Writing*, pag. 6).

Como também afirma Casey Blanton, o primeiro narrador cuja presença sente-se fortemente na sua escrita é Cristóvão Colombo. Os relatos das suas viagens para os reis castelhanos ao Novo Mundo, o continente americano recém-descoberto, trazem notícias sobre este espaço geográfico até aí desconhecido, mas ao mesmo tempo destacam a experiência subjectiva do sujeito narrador e as suas atitudes. Nas palavras de Blanton:

What matters for travel literature is the sense we get in Columbus' letters [...] of an

2 Na literatura da Grécia antiga, é interessante citar a *Anábase*, escrita no século IV a.c. pelo historiador Xenofonte, cujo título traduz-se com "viagem para o interior" (embora esta represente apenas parte da narrativa), algo parecido com o subtítulo de *Blue Highways: A Journey Into America*

intense personal experience mediating our response to his New World. The narrator becomes a character whose response we can feel, made more urgent by the use of the personal pronoun "I" (*Travel Writing*, pag. 9).

Começamos aqui a encontrar características da literatura de viagem que tornar-se-ão próprias de Heat-Moon, como a narração em primeira pessoa e o narrador/ protagonista enquanto consciência que "filtra" a apresentação dos lugares descritos.

Mais tarde, no início do século XVIII, sob as influências do iluminismo e do empirismo, o sujeito e a subjectividade assumem uma posição ainda mais proeminente. A viagem é concebida como meio para fornecer à mente estímulos para o seu desenvolvimento, e ao mesmo tempo é estimulada pela possibilidade de conhecimento científico do mundo. A ideia da possibilidade de reconhecer a si mesmo como entidade pensante, herdada de Descartes, leva também a um claro cruzamento de uma viagem "exterior" com outra "interior". Já na segunda metade do século XVIII, tona-se mais óbvia nas narrativas de viagens a ligação entre o viajante, o ambiente em que viaja e a sua escrita. Esta concepção, como veremos, tornar-se-á particularmente importante em *Blue Highways*, dado os paralelismos estabelecidos ao longo desta narrativa entre a viagem física e a interioridade subjectiva do escritor, e entre o seu eu e o seu país, os Estados Unidos. Com o surgir do Romantismo, o sujeito viajante adquiriu ainda mais importância, e nasceu a ideia de viagem de lazer. O sujeito romântico tenderá a substituir o ambiente como foco da narrativa de viagens:

[shifting] the emphasis in travel writing from descriptions of people and places to accounts of the effects of people and places on the narrator. By the early nineteenth century, travel writing had clearly become a matter of self-discovery as well as a record of the discovery of others. (*Travel Writing*, pag. 16).

Um processo de mudança radical parece ter sido cumprido desde os tempos de Heródoto, o qual permite evidenciar uma clara diferenciação diacrónica nas narrativas de viagem. Mas Blanton também nos sugere, para além das diferenças, um modelo ao qual reconduzir as narrativas de todos os tempos: o conceito proposto por Joseph Campbell de "monomyth", ou "mono-mito". Na sua obra seminal de 1949 *The Hero of a Thousand Faces*, Campbell expõe a ideia de uma estrutura de base presente nas mitologias dos mais diversos povos, a qual teria influenciado todas as narrativas posteriores. O autor resume-a da seguinte forma:

The standard path of the mythological adventure of the hero is a magnification of the formula represented in the rites of passage: separation—initiation—return, which might be named the nuclear unit of the monomyth. A hero ventures forth from the world of

common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man. (*The Hero With a Thousand Faces*, pag. 28)

Este modelo narrativo esquemático parece ter já em si implícito o modelo da narrativa de viagem: no início da narrativa vemos o herói a aventurar-se fora do seu mundo habitual. Nos é sugerido que o relato de uma viagem possa ser um paradigma de todas as narrativas, e o modelo de "a separation from the world, a penetration to some source of power, and a life-enhancing return" (*The Hero With a Thousand Faces*, pag. 33) aplica-se perfeitamente a *Blue Highways*. Este modelo demonstra-se ainda mais adequado se considerarmos a natureza da viagem. Na introdução à edição de 2004 a *The Hero With a Thousand Faces*, Clarissa Pinkola Estes nos apresenta vários exemplos retirados de épocas e culturas diferentes, como *A Conferência dos Pássaros*, poema escrito em 1177 pelo poeta persa Farid ud-Din, ou um conto popular sobre os três filhos de um rei à procura de um tesouro que Pinkola Estes ouviu pela parte húngara da sua família, os quais demonstram: "a timeless idea about how to journey to the curve around which one finds one's wholeness waiting" (*The Hero With a Thousand Faces*, xxix). O modelo proposto por Campbell torna-se, desta forma, ainda mais adequado a *Blue Highways*, obra em que, como veremos, uma viagem no espaço físico dos Estados Unidos assume um valor altamente simbólico e psicológico para o protagonista/ narrador, à procura de uma nova noção de si.

Porém, enquanto nestes aspectos *Blue Highways* apresenta características que, conforme as fontes citadas, correspondem a padrões universais, noutros aspectos mostra características que a marcam e definem profundamente enquanto obra americana. Afirmar ainda Blanton:

Perhaps because of the historical nature of the settling of America by the Europeans and its close ties to travel, the tone and theme of American travel literature is different from that of its European counterparts. [...] Both American fiction and the American travel narrative that influenced it, share a response to the *idea* of travel as a symbolic act, heavy with promises of new life, progress, and the thrill of escape (*Travel Writing*, 17)

Note-se aqui o destaque dado à função simbólica que a viagem assume na cultura dos Estados Unidos de representar uma regeneração da vida, tema que virá a adquirir grande importância em *Blue Highways*. Aprofundando ainda os aspectos peculiares da escrita de viagem norte-americana, Blanton afirma que o seu significado de base vêm de noções desenvolvidas no século XIX por autores como Walt Whitman e Henry David Thoreau. Em Whitman podemos ver como a ideia de uma viagem, das suas etapas e acontecimentos, se torna numa metáfora do empreendimento ao

longo da vida, tal como exprimido em *Song of the Open Road* (1856):

Not I, not any one else can travel that road for you,
You must travel it for yourself.
It is not far, it is within reach,
Perhaps you have been on it since you were born and did not know,
Perhaps it is everywhere on water and on land.
[...]
This day before dawn I ascended a hill and look'd at the crowded heaven,
And I said to my spirit When we become the enfolders of those orbs,
and the pleasure and knowledge of every thing in them, shall we be fill'd and satisfied
then?
And my spirit said No, we but level that lift to pass and continue beyond (*Leaves of
Grass*, p. 70)

É evidente, nestes versos de Walt Whitman, a associação entre a viagem literal e o percurso de formação e crescimento pessoal, a cumprir durante da vida. Além disso, os versos de Whitman exemplificam como:

In America, the idea of travel for the sake of exploring the feelings of the author [...] is exchanged for the search for transcendent knowledge as both the journey's motivation and its ultimate goal. American travel literature is almost always "about" something else, something beyond the senses of the traveler or even the world he sees (*Travel Writing*, pag. 18)

Esta concepção de viagem, quase mais interior do que exterior, conduz a uma outra característica singular da escrita americana de viagem, a partir de viagens realizadas em espaços relativamente pequenos e que geram reflexões literárias, filosóficas e poéticas de grande alcance. O maior exemplo americano deste género é dado ainda no século XIX por Thoreau, em *Walden* entre outras escritas.

Esta característica, juntamente com a vastidão e diversidade dos espaços que o país disponibiliza, faz com que a escrita de viagem, associada pela sua própria natureza desde os primórdios com deslocações a sítios quanto mais distantes e "outros" possível, seja constituída nos Estados Unidos de relatos de viagens pelo interior da vastidão do próprio país. O facto de muitos exemplos excelentes da literatura de viagem dos Estados Unidos, de *The Journals of Lewis & Clark*³ até o mesmo *Blue Highways* passando por *On the Road*, de Jack Kerouac, se situarem maioritariamente

3 Ao Capitão Meriwether Lewis (1774 – 1809) e ao Segundo Intendente William Clark (1770 - 1838), ex membros da US Army, foi designada pelo presidente Thomas Jefferson a tarefa de conduzir uma expedição em 1804 que teria começado no Rio Missouri e que era suposta alcançar o Oceano Pacífico. A expedição visava oficialmente descobrir a melhor rota comercial até à margem ocidental do continente, fazer relevos científicos do ambiente, e mapear alguns dos territórios adquiridos recentemente através da *Louisiana Purchase* de 1803.

dentro das fronteiras nacionais, muda a perspectiva quanto ao propósito e ao significado da viagem.

Heat-Moon encara basicamente as etapas de uma pesquisa interior e de alcance mais amplo, do sentido do mundo e do eu, que se aborda neste trabalho. Primeiro irei apresentar o autor, a sua obra e *Blue Highways*, reencontrando os seus modelos e fontes de inspiração, com particular atenção dada à influência de Walt Whitman e, mais indirectamente, dos transcendentalistas da Nova Inglaterra do século XIX, sem esquecer das convergências de visão ligadas às suas origens índias.

Irei depois identificando e aprofundando a presença na obra das que, na minha opinião, são as temáticas mais relevantes. Primeiro irei abordar três assuntos que parecem dar ao narrador a "chave de leitura" da realidade, constituindo o verdadeiro núcleo temático da obra: a mudança, a paisagem e a identidade. A mudança, que representa o elemento que desencadeia os eventos de *Blue Highways*, torna-se, ao longo da viagem e da narrativa, objecto de intensa observação e reflexão, as quais, enfim, darão a Heat-Moon as “ferramentas” para encarar e superar a perda factual do seu trabalho e da sua primeira mulher, os factos desencadeadores da sua longa viagem pelos Estados Unidos.

Na secção seguinte, irei primeiro discutir o conceito de paisagem, e da sua evolução diacrónica na cultura ocidental, evidenciando em particular as ligações e afinidades entre os românticos ingleses e os transcendentalistas da Nova Inglaterra, cujas ideias parecem ter chegado a Heat-Moon basicamente através de Walt Whitman. Será analisada a relação entre paisagem e identidade nacional nos Estados Unidos, as diferentes ideias de nação inspiradas pelas diferentes realidades do país ao longo da sua história, e a preferência de Heat-Moon pelo dito *middle landscape* (e, aparentemente, pela ideia de América de Thomas Jefferson). Ainda será revelada a leitura “por camadas” que o protagonista/ narrador faz da do palimpsesto da paisagem, sentindo-a através de percepções, compreendendo-a através da sua história, e reescrevendo-a através do que chamarei *sobreposição simbólica*, com antecedentes tão diferentes como os seus antepassados índios e o movimento da psicogeografia de metade do século XX.

Irei enfim abordar o discurso sobre a identidade presente na narrativa de Heat-Moon: um paralelismo é traçado entre a identidade do protagonista e a dos Estados Unidos, partindo do conflito entre as partes da sua identidade anglo-saxónica e índia, e que resulta, de certa forma, exemplificativo da problemática e mutante identidade de uma nação fundada por e de emigrantes. Irei mostrar como, por meio da escolha de elementos julgados mais afins à sua sensibilidade, Heat-Moon acaba por construir para si uma nova identidade de síntese, não baseada na descendência étnica mas sim na herança cultural sentida e vivida pelo sujeito.

Concluída a parte relativa às temáticas principais, irei deter-me sobre o papel em *Blue Highways* da fotografia e a importância dada por este escritor a esta arte. Irei primeiro sublinhar a função da fotografia de forma de tornar visível a mudança e a adaptação a ela, através da comparação com *Blue Highways Revisited*, livro em que os fotógrafos Edgar I. Ailor III e Edgar I. Ailor IV percorrem a viagem de Heat-Moon fotografando algumas das pessoas que o próprio Heat-Moon tinha fotografado. Será analisado o vasto retrato fotográfico do país que, para além das palavras, emerge destas fotografias, e será ainda destacado como, através da recorrente metáfora do espelho, a fotografia parece aos poucos revelar e fixar uma nova identidade que o autor descobre na sua viagem pelo país.

Discuto enfim a presença e o conceito do que Heat-Moon chama de *blue highways* na cultura estado-unidense. Será demonstrado, por exemplo, como uma poética dos caminhos secundários, embora prematura, já aparece em Walt Whitman. Mostrarei depois a presença das *blue highways* em meios de expressão com significados muito diferentes ao longo do século XX, como na pintura de Edward Hopper, os romances auto-biográficos de John Steinbeck e Robert Pirsig, nos *road movies* dos anos sessenta e setenta, e na obra de músicos populares como Bruce Springsteen.

Em forma de conclusão, este trabalho mostra como o escritor em *Writing Blue Highways: The Story of How a Book Happened* (2014) fecha um círculo temático, interpretativo e epistemológico, ao visitar mais de vinte anos depois da sua publicação, a história do livro que mudou o rumo da sua vida.

2. Apresentação

2.1 Esboço biográfico

"A pledge: I give this chapter to myself and then I'm done with it". É desta forma que o segundo capítulo de *Blue Highways* se inicia. Embora uma parte significativa da obra de William Least Heat-Moon seja autobiográfica, não há nela a confissão de muitos pormenores do passado pessoal, de modo directo, em particular sobre aspectos da sua vida, como a infância, o percurso académico e o primeiro casamento. Heat-Moon é, no entanto, algo circumspecto sobre este assunto. É apenas à medida que a leitura e a viagem pelo interior da América e do autor-personagem Heat-Moon se iniciam, com *Blue Highways*, que vários elementos auto-biográficos importantes vão sendo revelados, intercalados e entrelaçados a par de outras temáticas.

William Least Heat-Moon, de seu verdadeiro nome William Lewis Trogdon nasceu a 27 de Agosto de 1939, em Kansas City, Missouri. À semelhança de um seu precursor relevante, Samuel Clemens mais conhecido por Mark Twain, foi neste Estado que cresceu e viveu a infância, embora dos primeiros anos de William em Kansas City pouco se saiba. Também como Twain, William Trogdon desenvolveu um forte fascínio pela vida humana no interior da América. Em *Blue Highways* ficamos a saber que um seu antepassado William Trogdon se encontra entre os heróis da independência dos Estados Unidos:

The Christian names come from a grandfather eight generations back, one William Trogdon, an immigrant Lancashireman living in North Carolina, who was killed by the Tories for providing food to rebel patriots and thereby got his name in Volume 4 of *Makers of America*. (*Blue Higways*, pag. 4)

De seu pai recebeu os nomes patronímicos Trogdon e Heat-Moon. É de modo irónico e algo humorístico que o escritor o refere em *Blue Highways*, assim como ao seu irmão mais velho: "My father calls himself Heat Moon, my elder brother Little Heat Moon. I, coming last, am therefore Least" (*Blue Highways*, pag. 4). De sua mãe ainda menos se sabe. O escritor refere-a muito sumariamente em *Blue Highways* como sendo uma mulher muito preocupada com a segurança dos filhos, aparentemente numa América marcada pela insegurança e medo, embora também com algum

humor:

When I was a boy, my mother would try to show the reality of danger by making up newspaper headlines that described the outcome of foolhardy activity. REMAINS OF LONE HIKER FOUND. She would give details from the story: "...only the canteen was not eaten." (*Blue Highways*, pag. 48)

Contudo, a figura familiar mais marcante da sua infância parece ter sido a do pai. Com efeito, num seu outro livro, publicado vinte-seis anos depois de *Blue Highways*, *Roads to Quoz*, Heat-Moon conta de forma confessional, como raramente acontece, episódios da sua infância. Aí se descreve finalmente o prazer que o jovem William tinha em viajar todos os verões com o pai:

[...] In the late 1940s and early 1950s, I became navigator in my father's tub of a car, a 1947's Pontiac Chieftain, a machine heavy enough to save his life when a drunk rammed him along U.S.71. At the nose of the hood was a chromium visage of a Plains Indian I'd shine with my sleeve each morning on the road. For six consecutive Augusts, starting near the center of America at Kansas City, Missouri, my father would pack up the family and strike a course along a cardinal direction down one of those routes we'd follow to its terminus. After a half-dozen summers, those three highways had taken me coast-to-coast twice and to Canada and the Gulf once. By the time I was twelve – all six birthdays of those years celebrated on the road – in my mind was a paved grid of latitudes and longitudes, a geometry useful in visualizing a continent. It was a way to see the face of America. [...] (*Roads to Quoz*, pag. 354)

Como se verifica, Heat-Moon herdou de seu pai não apenas a ligação à cultura dos índios norte-americanos mas também o seu profundo interesse pelas viagens e o gosto por viajar. Repare-se ainda que a obscura dedicatória de *Blue Highways* – “*This book is/ for the wife of the Chief/ and for the Chieftain too./ In love*” – à luz do passo citado ganha um sentido claro de referência aos pais. Tudo indica que sem essa longa experiência de seis anos consecutivos, entre o fim da infância e o início da adolescência, em que o jovem William viajou com a família num Pontiac Chieftain por todo o vasto espaço do país, *Blue Highways* nunca teria sido escrito ou então teria tido um desenvolvimento muito diferente.

Anos mais tarde, William Trogdon formou-se na Universidade do Missouri em Columbia: Bacharelato (1961), Mestrado (1962), e Doutorado em Literatura Inglesa (1973), cuja tese foi dedicada à poesia do poeta metafísico inglês Robert Herrick, com o título *Classical Mythology in the Poetry of Robert Herrick*. Desde os seus tempos de estudante, William Trogdon passa também a residir em Columbia, onde se dedica sobretudo ao ensino de Inglês, no Stephens College, entre

1965 e 1968 e de 1972 a 1978. Neste ano obteve ainda um novo bacharelato em fotojornalismo na mesma instituição, não sendo muito claros os motivos que o levaram a obter mais este grau, embora a fotografia seja também um modo de representação fundamental, complementar da escrita, para este autor. É também em 1978 que se inicia a génese do autor William Least Heat-Moon, também narrador e protagonista dos eventos narrados no seu primeiro livro, *Blue Highways*. De acordo com Heat-Moon a narrativa tem como base uma viagem de três meses ao longo dos Estados Unidos.

Entre 1984 e 1987 regressa à Universidade do Missouri para ensinar na Escola de Jornalismo. Mas por esta altura Heat-Moon é já um escritor reconhecido no seu país, após o êxito comercial de *Blue Highways*, publicado em 1982. É de facto a partir desta época que Heat-Moon inicia a sua carreira como escritor, tendo, entre outras, privilegiado temáticas menos conhecidas da geografia e da História dos Estados Unidos. Embora grande parte da sua obra mais representativa já tenha sido elaborada, Heat-Moon continua activo como escritor e conferencista.

2.2 Obra literária

O facto de este trabalho incidir sobre o primeiro livro de Heat-Moon, *Blue Highways*, reflecte a importância literária de um texto não apenas emblemático, mas também de um livro que de modo espontâneo exprime a emergência de um novo autor; sendo ainda a “pedra de toque” e base de toda a obra subsequente deste escritor. *Blue Highways* é uma narrativa baseada numa longa e solitária viagem “circular” feita numa pequena carrinha – *van* a que o narrador chama algo depreciativamente de *truck* (*Blue Highways*, pag. 9) – através das estradas secundárias (*blue highways*), e cujas origens, sobretudo emocionais e pouco “práticas”, se encontram na crise gerada pelo fim da relação com a sua primeira mulher, assim como pela perda do seu trabalho como professor na Universidade do Missouri.

Blue Highways nasceu, pois, de um relato real de um período da vida do escritor. Com o tempo este livro tornar-se-á no primeiro volume de uma trilogia dedicada ao interior dos Estados Unidos, a qual constitui uma longa narrativa/diário de viagens, formando uma espécie de *travelogue* alternativo. Muito embora, *Blue Highways* seja considerada uma narrativa não ficcional, o certo é que Heat-Moon é não só um mestre da língua inglesa tal como falada nos Estados Unidos, assim como um escritor culto (lembre-se a esse respeito a sua tese dedicada à poesia de Herrick). A sua escrita é, pois, fortemente intertextual e encontrando-se muito marcada pelo diálogo com outros escritores maiores, americanos ou não. Os seus conhecimentos geográficos e históricos são

igualmente de relevo. *Blue Highways* não é, pois, um simples livro de viagens, uma reportagem ou um diário, mas um texto que, embora se afirme como não ficcional, tem uma índole e densidade literárias muito próprias.

Na altura da sua publicação, *Blue Highways* recebeu geralmente críticas positivas. Podemos encontrar exemplos nas resenhas dos mais diversos jornais. Clarence E. Olson do Missouri *St. Louis Post Dispatch* comenta assim a obra:

[...] *Blue Highways* 'is a series of feature stories, character sketches, vignettes, philosophical asides and tidy lectures on the history and geography of the territory Heat Moon passed through -- all of this loosely tied together by the author's own quest for enlightenment.

The reader empathizes with Heat Moon's vulnerability and excuses his sometimes grumpy, though always brief, editorials against the plastic, franchised life along the the red highways of mainline America. Heat Moon concentrates on the America we tend to forget, on Americans who are enduring and endearing. (*St. Louis Post Dispatch*, 13/2/83)

O crítico destaca aqui há a forte ligação entre a observação do mundo e a introspeção, e a preferência de Heat-Moon pela América "esquecida". O *New York Times Books Review* também elogiou *Blue Highways*, nomeadamente na crítica de Anatol Broyard de 13 de Janeiro de 1983:

[Heat-Moon] headed for a psychological frontier, a better horizon. He thought that "just paying attention" to the world around him might do him good. He was going to try to practice what Whitman called "the profound lesson of reception." Like Whitman, he said, "O public road, you express me better than I can express myself" (*New York Times Books Review*, 13/1/83)

Citando Whitman, tal como o narrador faz com frequência ao longo da obra, Broyard destaca mais uma vez o paralelismo entre a viagem material e a pesquisa interior de Heat-Moon. Também o *Christian Science Monitor* recebeu favoravelmente *Blue Highways*. Nas palavras de David G. Wilk:

Today one often hears that America has lost sight of its original vision, has gotten separated from its heritage, lost touch with its roots. William Least Heat Moon (William Trogon) has written a book that decidedly sets us straight on these issues. Roots still exist in these United States; he has found them aplenty.

"Blue Highways," his journal-like record of a trip around, across, up, and down this country's lesser-traveled roads - is a tour de force. Its pages reveal two journeys. The first is personal. After the breakup of his marriage and a layoff from his college teaching position, Heat Moon drives away from his past in a van dubbed "Ghost Dancing" to explore "the three million miles of bent and narrow rural American two-

lane," the byways marked by blue lines on old highway maps. "With a nearly desperate sense of isolation and a growing suspicion that I lived in an alien land," he writes, "I took to the open road in search of places where change did not mean ruin and where time and men and deeds connected."

His search succeeds, and his chronicle becomes a collective journey, in which the reader rediscovers through Heat Moon's fluid prose, drenched with imagery and metaphor, the American landscape - the glories of its geography, the variety of its people, their thoughts, their words. (Cristian Science Monitor, 11/2/83)

Mas também se encontram vozes menos favoráveis a *Blue Highways*. Robert McDowell, na sua crítica publicada em *The Hudson Book Review*, expressa alguma dúvida sobre a perspectiva de Heat-Moon:

Heat-Moon's sometimes defective sensibility manifests itself in the snap judgements he makes of the people he meets along the way. If they are laid back, helpful, chatty, he is bound to wax poetic and philosophical about the mysterious bonds between us. If, however, they are truculent, grinding axes that are not sympathetic with Heat Moon's own, then they are haughtily dismissed as drones of the evil moneyed class (The Hudson Book Review, summer 83, 421)

Mesmo achando o olhar de Heat-Moon maioritariamente *naive* e simplista, McDowell não deixa de reconhecer as suas capacidades enquanto escritor, inconscientemente associando-o a Walt Whitman e ao seu entendimento do mundo:

There are moments in which Heat Moon's reportage is just and on target. Then he declines the bores of ego so characteristic of the cocktail party bore. He declines the impulse to judge others; he goes out into the world bearing no grudge. [...] The challenge of the writer is to understand, than communicate that understanding to others. (The Hudson Book Review, summer 83, 423)

Em 1991 Heat-Moon publica *PrairyErth: A Deep Map*, o qual pode ser resumido ao relato de um *Wunderlust*, ou seja uma narrativa de passeios a pé e das reflexões sugeridas ao protagonista-narrador, ao longo das pradarias e das pequenas cidades de um só condado do Kansas. Oito anos depois, em 1999, Heat-Moon publica *River-Horse: the Logbook of a Boat Across America*. À semelhança de *Blue Highways* e de *PrairyErth*, o narrador continua a ser o protagonista de uma viagem feita num pequeno barco através de vários rios, lagos e canais do interior americano, com a intenção bem-sucedida de atravessar o país de leste a oeste, sobretudo através da zona norte.

Embora não tivesse publicado qualquer trabalho de fotografia quer como fotógrafo quer como fotógrafo-reporter, Heat-Moon trabalhou, dois anos depois da publicação de *Blue Highways*, com dois fotógrafos à época já reconhecidos, Kevin Clarke and Horst Wackbarth, um americano e

outro alemão que, em *The Red Couch: A Portrait of America* realizaram um projecto que fotografa individualmente americanos provindos das mais variadas áreas geográficas e estratos sociais e culturais. Todos eles são ironicamente fotografados num mesmo sofá vermelho de veludo. A ideia central deste livro parece ter sido criada por Heat-Moon o qual, embora não fotografe nesta obra, é o responsável pelas entrevistas e pelo “fio condutor”. Sem a experiência de *Blue Highways* decerto que esta obra foto-literária teria sido muito diferente.

De facto, antes de *The Red Couch*, a fotografia já tinha um papel importante em *Blue Highways* e na vida do escritor. Heat-Moon, aquando do início da experiência que levaria a escrever o seu primeiro livro, para além de blocos de apontamentos e canetas, trouxe consigo duas câmaras fotográficas, de modo a captar a imagem das pessoas que o escritor considerou relevantes para a sua ideia de viagem em torno da América. É relevante sublinhar que neste livro não há fotografias onde a paisagem seja o tema dominante. Relativamente à descrição da paisagem natural, o autor preferiu cingir-se às suas próprias palavras, o mesmo não acontecendo com a descrição de algumas pessoas, consideradas singulares, que decidiu fotografá-las num estilo por vezes evocador do da fotografia documental-realista produzida durante a era do *New Deal*. Em 2012, preenchendo aparentemente esta lacuna, os fotógrafos do Missouri Edgar I. Ailor III e seu filho Edgar I. Ailor IV publicaram *Blue Highways Revisited*, livro fotográfico onde procuram e “recriam” os lugares e algumas das pessoas que Heat-Moon descreve ao longo de *Blue Highways*.

De uma forma ou de outra, todos os livros de William Least Heat-Moon estão relacionados com o tema da viagem, abordado de ângulos muito diferentes. De salientar ainda, entre os seus livros de maior projecção, *Columbus in the Americas*, publicado em 2002. Como o nome indica, esta última obra centra-se nas viagens de Cristovão Colombo, a primeira das quais levaria à descoberta europeia oficial do continente americano, e nas suas consequências. Em 2008 é publicado *Roads to Quoz*, um novo livro acerca do interior dos Estados Unidos que lembra de algum modo, na temática e no estilo, *Blue Highways*, embora neste caso a narrativa se centre no relato de pequenas viagens, cada uma realizada devido a um interesse ou curiosidade particulares, como por exemplo, lendas e superstições locais, formas pouco vulgares de viajar por caminhos-de-ferro abandonados, ou ainda a procura do mítico rolo de papel onde Jack Kerouac escreveu *On the Road*.

Here, There and Elsewhere: Stories from the Road surge em 2013 e é mais um livro de viagens. De modo semelhante a *Roads to Quoz* esta obra é estruturada por pequenas narrativas/ contos, embora, ao contrário de *Blue Highways*, algumas das viagens relatadas ocorram desta vez fora dos Estados Unidos, em lugares tão diversos como o Japão, a Itália ou a França. Já em Maio de 2014 surge a sua última obra à data, *Writing Blue Highways: The Story of How a Book Happened*, a qual como o

título indica tem ironicamente por tema a escrita de *Blue Highways*. Este livro não é apenas uma reflexão sobre a escrita, aparentemente fácil, de *Blue Highways*, sendo antes um complemento do seu sentido à distância de trinta anos.

2.3 Principais traços estilísticos e temáticos

William Least Heat-Moon considerou a generalidade da sua produção literária como sendo não-ficcional, isto é como sendo uma escrita derivada em primeiro lugar da experiência pessoal. A pura imaginação ficcional é, pois, problemática para Heat-Moon, o qual não desenvolve qualquer dos seus textos nesse registo. A não-ficção é também uma característica ou traço distintivo do que o escritor considera ser a “literatura de viagens”, como afirmado numa entrevista dada ao jornalista Joathan Miles:

I don't think “On the Road” is travel writing, nor do I think “On the Road” is a travel book. It's a novel that has travel in it, true, but so do a lot of other novels. “Robinson Crusoe” is not a travel book. Homer's “Odyssey” is not a travel book. We could go right down the line. No, if we're talking about travel writing, then we're talking about truth and reporting. (“Road Scholar”)

Com efeito, a *Odisseia*, *Robinson Crusoe* ou *On the Road* constituem exemplos de textos literários onde a factualidade da experiência é ilusória (com a excepção eventual de *On the Road*), derivada apenas de fontes literárias e orais e da imaginação dos escritores. *Blue Highways*, assim como a maioria da obra de Heat-Moon, é baseado em primeiro lugar na experiência pessoal – a que Heat-Moon, no passo acima, chama “verdade” e “descrição” (*reporting*) – e depois na sua transformação, por vezes difícil, em texto literário propriamente dito. À excepção de *Columbus in the Americas* e em parte do recente *Writing Blue Highways* (que é também um livro sobre um livro, e onde também se aborda em profundidade esta questão),⁴ todos os trabalhos de Heat-Moon descrevem viagens realizadas pelo escritor. No entanto estas narrativas são sempre enunciadas por um narrador de primeira pessoa, à semelhança do que acontece em narrativas de viagens fictícias, como *Robinson Crusoe* ou *On the Road*, facto que não passa despercebido a quem lê *Blue Highways*. Por outro

4 À data do aparecimento de *Writing Blue Highways* (Maio 2014) esta dissertação já se encontrava em fase avançada de desenvolvimento. Procurou-se no entanto, dentro dos limites impostos por esta situação e pela estrutura de uma dissertação de mestrado, usar esta obra que considero fundamental para o entendimento do primeiro livro de Heat-Moon. *Writing Blue Highways* será analisada mais aprofundadamente nas conclusões.

lado, um escritor influente em Heat-Moon como Mark Twain, embora este facto não seja aparentemente reconhecido pelo primeiro, tem uma escrita muito marcada pela experiência factual, quer em textos de ficção ou de não ficção. Lembre-se a esse respeito a pequena introdução a *Huckleberry Finn*, onde o autor nos informa que utilizou neste romance os mais variados dialectos e usos da língua, tal como falada ao longo do Mississippi. Como é sabido, Twain é um mestre da linguagem coloquial norte-americana usada em regiões conhecidas bem igualmente por Heat-Moon, que em *Blue Highways* utiliza e transcreve as múltiplas variedades de inglês que foi encontrando ao longo da sua lenta e circular viagem de três meses pelos Estados Unidos. Por último, há que referir a importância dada a Walt Whitman, a qual é reconhecida pelo próprio escritor. Whitman é, como se sabe, um poeta fortemente inspirado pelos ritmos da língua falada. Como se verá também, Whitman é para Heat-Moon mais do que uma influência: é um polo fundamental de uma “conversa” literária mantida ao longo de *Blue Highways*.

Não deixa de ser ainda interessante referir que o único livro não autobiográfico de Heat-Moon se baseie amplamente nos diários de viagem de Cristovão Colombo às Antilhas. Note-se que, embora o protagonista seja neste caso Colombo, o método de escrita utilizado é semelhante ao que Heat-Moon utiliza nas suas narrativas autobiográficas. Assim, se Heat-Moon se baseou em notas e apontamentos diarísticos para conceber as suas narrativas de viagem, na sua abordagem histórica acerca da primeira viagem de Colombo às Américas, Heat-Moon não deixou de basear a sua perspectiva nos diários de bordo do descobridor oficial do Novo Mundo.

As características estilísticas estabelecidas em *Blue Highways*, e mantidas em geral ao longo de toda a obra de Heat-Moon, articulam-se com uma forte e viva capacidade de descrever e de mostrar (*showing*) paisagens e cenários naturais, onde prevalece a riqueza dos pormenores físicos e até mesmo geológicos. Para além disso, o escritor tem sempre uma particular atenção pela História dos lugares por onde passa, sejam eles pequenos povoados ou paisagens naturais de grande impacto. Este processo permite-lhe também completar, de forma alternativa, a sua interpretação da História dos Estados Unidos, enquanto país e entidade política. O escritor mostra, assim, a complexidade e variedade humana e natural existente na maior parte do território norte-americano, se excluídas as grandes metrópoles, onde se concentra a esmagadora maioria da população.

O seu estilo documentário caracteriza-se como fortemente realista quando soletra os discursos directos referidos de forma a reproduzir a pronúncia e as falas das diferentes áreas do país. O seu ponto de vista, tal como emerge nos textos, compara-se ao longo de *Blue Highways* com o de um místico, de um historiador, de um naturalista, de um sociólogo e de um humorista.

A produção de escrita de viagem esteve entrelaçada com a própria história Americana desde os seus

princípios: de facto, as primeiras expressões escritas de Europeus no continente Americano foram relatos de viagem, conforme o que os colonos viam e as experiências que faziam, à medida que iam descobrindo este mundo para eles novo. Com efeito, e todas as atitudes que o narrador mostra nesta obra foram têm sido presentes em graus diferentes na história da escrita de viagem americana. Heat-Moon não parece ter um modelo específico. O único trabalho por ele citado que pode ser directamente associado à sua escrita de viagem são *The Journals of Lewis and Clark*⁵; Heat-Moon parece estar muito fascinado por estes diários, embora provavelmente mais pelos eventos descritos do que enquanto obras literárias, já que estes resultam bastante sucintos e factuais. Mesmo assim, falando de modelos, Heat-Moon faz algumas afirmações relevantes:

I had not read Jack Kerouac's *On the Road* - a story with even less travel in it then, say, Huckleberry Finn or Faulkner's *As I Lay Dying* - so that, despite what some readers have assumed, Kerouac was in no way an influence. It would not be inaccurate to say that I was woefully ignorant of travel writing, unless you think of Tom Jones, *The Odyssey*, the book of Exodus, Robinson Crusoe, the peregrination of Lemuel Gulliver, Gargantua and Pantagruel, and Moby Dick as travel writing (*Blue Highways*, pag. 418)

É aqui citado *On the Road* de Kerouac, um termo de comparação difícil de evitar para qualquer livro contemporâneo sobre estradas e viagens. Porém, não deve surpreender que *On the Road* não seja, de forma nenhuma, um modelo para *Blue Highways*. Primeiro, Heat-Moon afirma de nem sequer considerá-lo propriamente um livro de viagens, quanto muito um livro com alguma viagem dentro, pois, como já vimos, Heat-Moon considera escrita de viagem somente textos não ficcionais, o que não se aplica a *On the Road*, mesmo se os eventos narrados aí sejam frouxamente baseados em eventos reais ocorridos na vida de Kerouac. São, porém, a atitude e o objectivo da viagem que acabam por marcar a maior diferença entre os dois textos. *On the Road* relata várias viagens feitas ao longo dos anos por um *alter ego* do autor, mas centra-se mais nas experiências do protagonista e dos seus amigos, nos sítios que vão encontrando, do que nas viagens em si. Esta destaca-se logo como uma das maiores diferenças entre as duas obras, e está intimamente relacionada com uma outra: o fim da viagem. Sal Paradise, o protagonista de *On the Road*, sai de casa à procura de experiências; pode estar a fugir da rotina domestica e do conformismo da América dos anos cinquenta, mas o que parece faltar completamente é a urgência de re-inventar-se, a qual dá início à viagem de Heat-Moon. O que parece impregnar *On the Road* é uma busca hedonista pelo prazer, dimensão esta ausente em *Blue Highways*. Além de mais, enquanto o romance de Kerouac parece estar bastante fechado sobre o eu, a narrativa de Heat-Moon parece pelo contrário mais orientada

5 V. nota 3

para a percepção da pertença a uma totalidade maior. Mesmo assim, na sua obra de 2008 *Roads to Quoz*, algo complementar de *Blue Highway*, relatará a viagem que ele fez para visitar o bibliotecário que cuidava da primeira redacção de *On the Road*. Apesar de lembrar mais uma vez de não ter sido inicialmente atraído pelo Kerouac, desta vez fala dele de uma forma que não podemos definir reverente, mas pelo menos respeitosamente sentida:

Kerouac is gone, and we can no longer hope to look down a bar and discover Jack seated there, [...] but we can look at the traces he left across yellowing sheets, line after line in a single paragraph the length of a long touchdown pass, and we can imagine what those forty yards of words cost him. If we can no longer see the artist, we can see his labor and efforts at craftsmanship shaping inspiration. (*Roads to Quoz*, pag. 350)

Quanto às fontes que inspiraram a viagem, Heat-Moon exprime-se de forma bastante explícita. Como podemos ler no posfácio: “The shape of the journey came both from the Plains Indians’ notion that a circle represents the direction of natural forces and also from John Steinbeck’s *Travels with Charley* [...]”. A ideia da viagem circular tem, portanto, origem em John Steinbeck, apesar das evidentes diferenças relacionadas com o *status* dos autores no momento em que escreveram as respectivas obras: *Travels with Charley* é um dos trabalhos tardios de Steinbeck, onde ele afirma querer voltar a descobrir um país que tinha sido o assunto principal da maioria da sua carreira literária, e que receava não conhecer mais. Steinbeck é um escritor bem conhecido, que na altura já tinha recebido vários reconhecimentos oficiais e que estava prestes a ganhar o prémio Nobel, que empreende a sua viagem quer por lazer quer, confiantemente, para encontrar inspiração na sua terra. Na altura em que *Blue Highways* nasceu, Heat-Moon era um professor desempregado e recém-separado da mulher a tentar de encontrar um novo sentido para a sua vida. Na minha opinião, é neste aspecto que *Blue Highways* mais se diferencia de *Travels with Charley*, assim como dos outros trabalhos de Heat-Moon, ou seja, o motivo que deu origem à viagem. Quando escreve *PrairieErth*, Heat-Moon já é um escritor de profissão, e pode planear uma viagem apenas com o objectivo de escrever acerca dela. Aquando da viagem que gerará o seu primeiro trabalho e que enfim mudará a sua vida, o autor, apesar de tirar fotos e tomar apontamentos, não tem uma ideia clara de que aqueles elementos virão a formar um livro. No caso de *Blue Highways*, a viagem não é um meio mas o próprio fim. Como se vê ao longo da obra, Heat-Moon perceberá só num segundo momento que o objectivo da sua viagem é uma nova percepção de si e da sua posição numa nova realidade. Além disso, o facto de os eventos em *Blue Highways* fazerem parte da vida do escritor dão-lhe uma moldura narrativa que falta nos seus demais trabalhos. Mesmo sendo maioritariamente uma obra de não-ficção, o macro-enredo e a imaginação subjacentes dão-lhe uma forma e um

objectivo, não sendo por isso um mero relato de viagem.

Heat-Moon afirma que a inspiração pela viagem circular vem também da cultura dos índios das planícies. O autor tem linhagem inglesa, irlandesa e Osage Sioux, e o próprio nome com que costuma assinar os seus livros é um tributo às suas origens índias. Seu pai, um advogado de Kansas City, fazia-se chamar de *Heat Moon* como chefe de escuteiros, em referência à forma como os Osage apelidavam o sétimo mês do calendário deles, em que o ultimo antepassado de puro sangue teria supostamente nascido; o irmão mais velho do escritor acabou por ser *Little Heat Moon*, e consequentemente a ele foi dado o nome *Least Heat-Moon*. A primeira edição de *Blue Highways* ainda apresenta o verdadeiro nome do escritor, William Trogdon, algo que desaparece gradualmente das edições subsequentes. Ao longo do texto vemos o narrador a negociar constantemente entre a sua identidade europeia e a índia. Usa frequentemente expressões como *my Anglo names* ou *my red heart*, que mostram uma clara percepção de duas identidades divergentes. O autor aborda esta problemática logo no primeiro capítulo de *Blue Highways*, na secção dedicada a uma breve apresentação biográfica:

“(…) A mixed-blood – let his heart be where it may – is a contaminated man who will be trusted by neither red nor white. The attitude goes back to a long history of “perfidious” half-breeds, men who, by their nature, had to choose against one of their bloodlines. As for me, I will choose for heart, for spirit, but never will I choose for blood”. (*Blue Highways*, pag. 5).

Parece significativo que o único trabalho dele que fale da viagem feita por outrem, trate da viagem de Colombo à América, isto é, o evento que levará ao contacto entre os Europeus e os povos nativos daquele continente e que mudará definitivamente para pior a história dos segundos. O dualismo entre as duas identidades do narrador nota-se já a partir dos dois livros que Heat-Moon leva consigo em viagem e que cita mais frequentemente: *Leaves of Grass* de Walt Whitman e *Black Elk Speaks*, o relato de John G. Neihardt's do pensamento, das histórias e da vida do xamã dos Oglala Sioux, Black Elk, publicado pela primeira vez em 1932.

A presença e a influência de Whitman em Heat-Moon são muito fortes, e é possível fazer algumas comparações entre *Blue Highways* e *Leaves of Grass*. Com efeito, o trabalho mais citado na obra de Heat-Moon é de longe *Song of Myself*. Considerado pela grande maioria dos críticos a obra-prima de Whitman e de alguma forma o poema épico nacional, acaba por ser um espécie de guia espiritual para o narrador-protagonista. No seu estudo dedicado ao poeta, James E. Miller jr. propôs uma interpretação de *Song of Myself* como representação dramática de uma experiência mística.

Segundo Miller, o poema pode ser dividido em sete partes, cada uma delas representando uma fase diferente da experiência mística: a entrada para um estado místico, o despertar e a purificação do eu, a iluminação e a “noite escura da alma” a união em fé e amor e em percepção, e a emergência do estado místico. A diferença principal com uma experiência mística típica é que para Whitman um estado de consciência mais elevada não é atingido mortificando os sentidos, mas ampliando a sua capacidade de percepção. O eu whitmaniano entra num estado místico despindo-se, metafórica e literalmente, no bosque, deixando que o contacto com o universo ao seu redor amplie as suas percepções:

I will go to the bank by the wood and become undisguised and naked,
I am mad for it to be in contact with me.

The smoke of my own breath,
Echoes, ripples, and buzzed whispers.... loveroot, silkthread, crotch and vine,
My respiration and inspiration, the beating of my heart, the passing of blood and air
through my lungs,
The sniff of green leaves and dry leaves, and of the shore and darkcolored sea-rocks,
and of hay in the barn,
The sound of the belched words of my voice.... words loosed to the eddies of the wind
("Song of Myself", *Leaves of Grass*, pag. 51)

Estas sensações podem lembrar as expressadas por Ralph Waldo Emerson no primeiro capítulo do seu ensaio *Nature* de 1836:

Standing on the bare ground - my head bathed by the blithe air and uplifted into infinite space - all mean egotism vanishes. I become a transparent eyeball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or parcel of God.
(*Selected Essays, Lectures and Poems*, pag. 18)

Emerson, a personalidade principal do movimento dos transcendentalistas da Nova Inglaterra, que elogiou Whitman incentivando-o a prosseguir a aventura poética de *Leaves of Grass* depois de ter lido a primeira edição de 1855. Conforme o misticismo que estava na base do seu pensamento, Emerson pensava que o conhecimento profundo da natureza das coisas pudesse ser obtido através da intuição espiritual extática, e que o seu objectivo fundamental fosse o reconhecimento da unidade do eu com a totalidade do mundo natural e sobrenatural, ao que Emerson chamava de *Over-soul*: “[...] That great nature in which we rest, as the earth lies in the soft arms of the

atmosphere; that Unity, that Over-Soul, within which every man's particular being is contained and made one with all other" (*Selected Essays, Lectures and Poems*, pag. 112) Em Whitman, a percepção da unidade com o inteiro universo é expressada logo a partir do início de *Song of Myself*, "[...] for every atom belonging to me as good belongs to you" (*Leaves of Grass*, pag. 51). Whitman sente-se como parte de um espírito maior que permeia todas as coisas, embora Emerson pareça ver Deus como origem de tudo: "There no bar or wall in the soul where man, the effect, ceases, and God, the cause, begins" (*Selected Essays, Lectures and Poems*, pag. 113). Enquanto Whitman parece abordar a questão com algum distanciamento: "Why should I wish to see God better than this day?" (*Leaves of Grass*, pag. 73). Se ele concebe uma divindade, deve ser mais dum ponto de vista panteísta: "I hear and behold God in every object [...] / I see something of God in each hour of the twenty-four, and each moment then / In the faces of men and women I see God, and in my own face in the glass" (ibidem).

À semelhança do que parece acontecer no grande poema de Whitman, como explicarei em detalhe mais adiante, *Blue Highways* gira em torno de uma busca de uma nova perspectiva de vida. É apenas ao longo da viagem que o próprio protagonista se dá conta de não estar apenas a fugir, mas também a observar-se a si mesmo. Para além da sua nova consciência acerca da forma em que as dinâmicas entre mudança e inércia moldam o universo a sua maior conquista parece ser mesmo a percepção de uma certa harmonia com uma unidade de nível superior. A narrativa é altamente introspectiva, e ao longo dela o leitor é frequentemente confrontado com as reflexões do protagonista acerca de si mesmo e da sua relação com o mundo à sua volta. Há alguns momentos fundamentais em *Blue Highways* em que Heat-Moon é levado mais a fundo nos seus pensamentos e meditações, de forma a aproximar-se de uma compreensão mais clara. Há particularmente um destes momentos, no capítulo 6, que parece sem dúvida uma experiência mística. O protagonista fica absorto ao observar a paisagem à volta dele, a natureza, as marcas que a intervenção do homem deixou nela, e a grandeza dos elementos que o deixam a pensar na conexão entre o infinitamente pequeno e o infinitamente grande, na quase não concebível desproporção entre o tempo e o espaço limitado do homem e os do universo:

A man lives in things and things are moving. He stands apart in such a temporary way it is hardly worth speaking of. If that perception dims egocentrism, that illusion of what man is, then it also enlarges his self, that multiple yet whole part which he has been, will be, is. Ego, craving distinction, belong to the narrowness of now; but self, looking for union, belongs to the past and future, to the continuum, to the outside (*Blue Highways*, pag. 241)

É aqui que Heat-Moon, para além da percepção da relação do homem com o tempo, que analisarei na secção seguinte, parece vislumbrar a percepção da pertença do homem a uma totalidade maior, da qual ele é uma parte muito pequena, embora ainda assim importante.

Podemos encontrar uma estrutura espiritual semelhante em algumas partes significativas de *Black Elk Speaks*, a outra obra que Heat-Moon leva consigo como guia espiritual. No capítulo intitulado *The Vision*, o xamã Sioux relata a grande visão que ele teve aos nove anos, em que viu representados o passado, presente e futuro da sua gente, e em que lhe foram proporcionados os meios para guiá-la e protegê-la. Numa experiência mística bastante típica, ele fica com febre e passa subtilmente da realidade para um universo simbólico. Os seus espíritos ancestrais, representados como e representando os elementos do mundo deles (os quatro elementos, os animais, os pontos cardinais) mostram-lhe então a condição do seu povo e as ameaças que encaravam, e conferem-lhe o poder e as “ferramentas mágicas” para combatê-las. Ao ápice da sua visão, do topo de uma montanha, ele tem uma revelação epifânica:

(...) Then I was standing on the highest mountain of them all, and round about beneath me was the whole hoop of the world. And while I stood there I saw more than I can tell and understood more than I saw; for I was seeing in a sacred manner the shapes of all things in the spirit, and the shape of all shapes as they must live together like one being. And I saw that the sacred hoop of my people was one of many hoops that made one circle, wide as daylight and as starlight, and in the center grew one mighty flowering tree to shelter all the children of one mother and one father. And I saw that it was holy. (*Black Elk Speaks*, cap. 3)

Segundo afirmam J. Chevalier e A. Gheerbrant no *Dicionário dos Símbolos*, dois dos significados simbólicos do círculo partilhados pela maioria das culturas são a proteção, que também é importante para Black Elk, e a unidade. Do topo da montanha, mesmo numa época de grandes contraposições e luta pela sobrevivência, o cacique viu que o círculo formado pelo seu povo, garantindo identidade e proteção ao seu interior, era apenas uma parte de um círculo maior que incluía todas as criaturas vivas.

A semelhança das perspectivas de Heat-Moon com as ideias quer, de um lado, de Black Elk, quer, de outro, de Emerson e Whitman, torna claro o facto da sua cosmologia ter fortes marcas extra-europeias. De facto, em vez da concepção linear do tempo e da preeminência dos seres humanos sobre o resto do universo sugeridos pelo Cristianismo, parece mais propenso a uma visão circular do tempo e orgânica das formas de vida, que podemos definir comuns às culturas quer dos índios

americanos quer do extremo oriente⁶, tendo tido as segundas uma forte influência sobre Whitman e Emerson, e, mais em geral, sobre as ideias que circulavam na Nova Inglaterra da época dos Trascendentalistas.

6 Por exemplo, para uma análise das ligações entre Whitman e a filosofia indiana, ver Rajasekharaiah, T. R., *The Roots of Whitman's Grass* (1970)

3. Principais temáticas

3.1 *The traveler's fourth dimension*: uma viagem dentro da mudança

Já antecipei que *Blue Highways* é baseado, tal como muita literatura de viagem dos Estados Unidos, numa pesquisa interior, numa busca de algo na interioridade movendo-se e olhando para o exterior. As circunstâncias que metem o protagonista pela estrada são as notícias que ele recebe num único dia em Fevereiro 1978: que a sua posição de professor de inglês na University of Missouri em Columbia não iria ser renovada, e, falando com a mulher da qual tinha-se separado há nove meses para informa-la, que ela já está num novo relacionamento. Um momento de choque repentino a que o protagonista tem que reagir; e a sua reacção é partir. No posfácio que se junta a *Blue Highways* a partir da edição de 1999, ficamos a saber que Heat-Moon já tinha andado a planear uma viagem pelas *backroads* dos Estados Unidos desde 1974, com o projecto de uma foto-reportagem pelo *National Geographic Magazine*. Contudo, a decisão de deixar tudo para atrás e partir só chega a realizar-se no momento em que ele tem que encarar circunstâncias existenciais completamente novas.

Enquanto a motivação contingente que dá início à sua viagem é declarada, as motivações subjacente à sua vontade de viajar à volta dos Estados Unidos são várias. Afirmo o narrador: “Perhaps it’s in our blood, maybe it’s just in our history, but surely it’s in the American vein to head out for some other place when home becomes intolerable, or merely even when the distant side of the beyond seems a lure we can’t resist.” (*Blue Highways*, pag. 417) Nesta frase, o narrador já está a proporcionar três razões para o seu viajar: antepôr a distância física entre si e uma situação emocionalmente insuportável; aventurar-se longe pela pura vontade de viajar; e uma certa atitude herdada pelo viajar que é suposta ser inerentemente americana. A viagem tem uma função importante na própria fundação dos Estados Unidos, um país nascido, como se sabe, de pessoas emigradas da Europa em busca de uma nova terra onde viver uma nova vida. Dado que a maioria dos seus habitantes tem pelo menos um antepassado que chegou lá através do Oceano Atlântico não antes do século XVII, a viagem revela-se uma parte importante da memória histórica colectiva do país.

Afastar-se de uma situação insuportável parece, pelo menos no início, a razão principal da viagem.

O narrador afirma que está a “fugir da vista de si mesmo” e a “combater as memórias”⁷, nomeadamente memórias da mulher e da vida deles juntos. Embora afirme não ter um objectivo preciso na sua viagem, parece aproximadamente estar a tentar dar um sentido aos acontecimentos, de tomar consciência da perda e da confusão que então sente. Tendo perdido os pontos de referência, decide afastar-se de todo o que lhe é familiar, com a esperança de que uma deslocação deste género possa dar forma a um novo ponto de vista e ajudá-lo a sair do vazio da sua condição.

Um percurso pode ser traçado na narrativa para se perceber o que acabará por ser o significado da viagem, a partir do momento em que o protagonista parte procurando “juntar as peças” do seu eu, seguindo as suas reflexões introspectivas pela estrada. Assim, viajando pensa e fala com as pessoas que encontra e, já no começo do capítulo seis, tendo completado quase a metade do seu percurso, ocorre-lhe uma mudança de perspectiva que gera uma poderosa intuição nele; continua pela estrada para completar a viagem e, enfim, tentar retomar o controlo da sua vida, o que aparentemente consegue. O protagonista está a juntar pensamentos e impressões dos estranhos que encontra pela estrada, e por sua vez falando-lhes da sua vida, como se estivesse a tentar de racionalizar-se falando de si aos outros, num processo algo psicanalítico. Poucos eventos importantes ocorrem, mas uma série de reflexões e tácitos pensamentos correm ao longo de toda a auto-narrativa, sugerindo, mais do que tornando explícitos, os pensamentos e as sensações do protagonista, assim como o ponto em que chegou no seu esforço para dar um sentido à sua vida recente.

Quando Heat-Moon tem apenas começado a viagem, pergunta-se a si mesmo: “New ways of seeing can disclose new things (...). But turn the question around: do new things make for new ways of seeing?” (*Blue Highways*, pag. 17). Responderá a esta questão no capítulo seis, enquanto está a atravessar o Oregon. Uma das formas de ele decidir as direções é procurar no mapa nomes de localidades que ele acha interessantes ou divertidos. Como numa sequência de associações mentais a desencadear-se acidentalmente, no Oregon acha no mapa uma cidade próxima chamada Lookingglass, que lhe lembra de uma frase de Walter de la Mare⁸: “Things are the mind’s mute looking glass.” Na secção anterior, o protagonista tinha admitido de ter falhado em “juntar as peças” da sua viagem, e a começar a experimentar uma sensação de imobilidade, como se ele estivesse parado e a estrada estivesse a mover-se dentro dele, dando apenas uma sensação falsa de movimento. Contudo, a sua vontade e força para continuar a viagem estão enfraquecidas. Mas perto de Lookingglass, parece pela primeira vez ser capaz de atribuir um sentido as suas perambulações:

7 “I was moving from the sight of my own” (*Blue Highways*, pag. 9), “wrestled memories” (pag. 7)

8 Poeta e escritor inglês, nascido em 1873 e falecido em 1956; infelizmente nas pesquisas efectuadas não foi possível encontrar a fonte da frase citada. Note-se no entanto que a vasta obra de De La Mare é marcada obsessivamente pela presença de espelhos e de imagens especulares, nos mais variados contextos e situações

"[...] De la Mere was right: a mirror may not reflect mind, but a man's response to landscapes, faces, events does. My skewed vision was that of a man looking at himself by looking at what he looks at". (*Blue Highways*, pag. 221). Heat-Moon percebe agora que o que ele pode realmente ganhar com a sua viagem é uma melhor compreensão de si através da observação da sua reacção às mais diversas pessoas que encontra e às histórias das suas vidas, à paisagem constantemente mutante e à história natural e humana cujas marcas leva em si, e sobretudo à própria experiência da viagem, especialmente do tipo de viagem que ele está a fazer, sem uma rota precisa para seguir, sem planos nem etapas preestabelecidas, mas que acaba por instintivamente formar um círculo. Mesmo sem poder ser comparado aos exploradores que enfrentaram a natureza selvagem e indômita nos séculos passados, o sujeito está de qualquer forma a experimentar o desenraizamento e a perda de todas as certezas.

O protagonista tem agora noção clara da razão de estar na estrada. Mas será que esta pesquisa leva-o a compreender ou pelo menos a ter uma chave de leitura da realidade? Não há repostas explícitas a esta pergunta ao longo da narração, até porque o narrador declara ter partido sem saber o que iria descobrir.; sugere de ter achado algo, mas afirma também: "[...] If the circle had come full turn, I hadn't" (*Blue Highways*, pag. 411) Não parece voltar ao ponto de partida com um solução real aos seus problemas. O passo citado é particularmente significativo, enquanto revelação do sentido filosófico desta viagem para Heat-Moon.

No estado de Washington, ainda no capítulo seis, o protagonista acaba num lugar peculiar, que define sendo uma "ferro-concretehenge", ou seja uma reprodução em ferro e betão do círculo de menir de Stonhenge na planície de Salisbury em Inglaterra. Encostando à beira da estrada, aproxima-se ao sítio por curiosidade. Quando chega lá, uma série de elementos levam-no a um estado meditativo, pensando nas relações entre o homem e o tempo: a reminiscência do antigo círculo de pedras além do oceano; os rapazes mortos na Primeira Guerra Mundial aos quais o monumento tinha sido dedicado; as escritas, desenhos e objectos que as pessoas tinham deixado ao longo dos anos ao pé dos monólitos; o túmulo, algures por perto, do homem que o tinha encomendado; o vulcão, agora inactivo, que tinha noutrora derramado a lava e as cinzas que tinham-se tornado na rocha dura sob os seus pés; o rio, noutrora selvagem, que tinha sido domado pelo homem para os seus fins; a estrada a cobrir uma porção do que tinha sido o Oregon Trail que Lewis and Clark tinham com grande esforço aberto através das terras selvagens; as estrelas a refletir de uma luz de séculos e milénios passados, as mesmas estrelas das quais a substância da qual somos feitos tinha-se originado. O sujeito e protagonista encontra-se a pensar na transitoriedade e na mutabilidade das coisas:

All of those things – rock and men and river – resisted change, resisted the coming as they did the going. Hood warmed and rose slowly, breaking open the plain, and cooled slowly over the plain it buried. The nature of things is resistance to change, while the nature of process is resistance to stasis, yet things and process are one, and the line from inorganic to organic and back again is uninterrupted and unbroken.” (*Blue Highways*, pag. 241)

Na minha opinião Heat-Moon está aqui a afirmar o que constitui o núcleo temático da narrativa, que não é os Estados Unidos, nem a viagem nem as estradas, mas sim a mudança. O narrador afirma que, apesar da sua natural oposição à mudança que não percebem (e o natural fracasso nesta oposição), os homens acabam por descobrir que “changelessness would be meaninglessness” (*Blue Highways*, 1983, 241). E, dado que eles participam no processo universal de transformação, têm de perceber que eles pertencem a uma união maior de coisas e tempo; portanto, citando os seus antepassados índios: “[...] To seek high concord, a man looks not deeper within – he reaches farther out” (idem). Estas palavras parecem abranger todo o que está a acontecer na sua vida: um homem a tentar de resistir à mudança que chega inevitavelmente, mas que descobre que procurar a harmonia⁹ com o mundo em volta é a única forma de encará-la. E que é a única forma que o homem tem para sobreviver ao tempo. Ele tem, portanto, que aceitar como naturais as mudanças que vieram na sua vida, em vez de combatê-las ou esforçar-se para percebê-las. Com efeito, a mudança parece de facto ser um dos seus maiores interesses ao longo da viagem: mudanças na vida das pessoas, mudanças na realidade social e económica, mudanças na paisagem. O próprio conceito de mudança foi objecto de reflexão desde os primórdios do pensamento humano. Na história do pensamento ocidental, o filósofo pré-socrático Heráclito é geralmente reconhecido como sendo o primeiro a investigar aprofundadamente esta questão e a torná-la central no seu pensamento. Segundo Heráclito, a realidade é governada pelo contraste entre opostos, sendo por isso marcada pelo devir e pela mudança, e sendo o princípio criador da realidade identificado com o fogo. Ao longo da História, o conceito de mudança como princípio da natureza pode ser considerado a base para o surgir de inúmeras teorias fundamentais do conhecimento humano, quais por exemplo a teoria da evolução das espécies ou as leis da termodinâmica.

Contudo, pelo que o narrador-protagonista ouve das pessoas que encontra pelo caminho, poucas têm noção da mudança como força positiva, como possibilidade de renovação, mas sobretudo como um acidente. Em Nevada um homem fala-lhe da sua cidade, Austin, capital de condado, embora a

9 No capítulo 1, quando uma empregada de mesa lhe pergunta do que é que está à procura na sua viagem, Heat-Moon responde: “I don’t know how to describe it to you. Call it Harmony” (*Blue Highways*, pag. 27)

função fosse reclamada por Battle Mountain, uma cidade em rápido crescimento graças à *Interstate*, a uma central eléctrica, e a minas de prata a tornarem-se novamente productivas. O habitante de Austin fala explicitamente: “I don’t believe one damned bit in change” (*Blue Highways*, pag. 193). Esta sensação parece bastante comum pelo país no fim dos anos setenta do século passado: há muita conversa acerca de maneiras antigas perdidas, paisagens estragadas, prosperidade remota. As cidades, como seres vivos, reagem à mudança, e os seus habitantes são influenciados por estas reacções. A natureza das coisas – incluindo, neste caso, os homens – é, como já foi dito, a resistência à mudança, e ao longo da narrativa podemos encontrar vários exemplos de pessoas a acreditar neste princípio firmemente. Em Dime Box, Texas, Claude Tyler, um velho barbeiro diz que a cidade foi noutrora populosa, mas depois perdeu terreno quando os caminhos de ferro, que os cidadãos pensaram que iriam durar para sempre, foram fechados. Taylor espera agora que o petróleo que está a ser encontrado perto da cidade possa devolver os velhos tempos de prosperidade. A mudança é temporariamente aceite apenas como meio para voltar ao status de antes que a mudança ocorresse. É aproximadamente a mesma sensação que chegamos a ter nos lugares mais remotos, como Hachita, New Mexico, ou Frenchman, Nevada. A imobilidade parece ser tudo o que estes lugares têm para oferecer, mas mesmo assim as pessoas com que o protagonista fala agarram-se a ele. Em Hachita, a dona do bar em que ele pára conta-lhe a história da cidade, crescida graças a uma mina, tornado-se ainda maior com a chegada dos caminhos de ferro, e enfim esvaziada-se de novo quando os estabelecimentos dos mineiros se mudaram para fora da cidade. A dona do bar afirma de não querer a cidade maior, e que não viveria em nenhum outro sítio:

Company built a new town by the smelter. We don’t get good TV reception and people won’t move in. I’m never home to watch so I don’t care. To tell the truth, I’m glad they didn’t settle. Don’t want to see Hachita any bigger because I like it this way. Wouldn’t live anywhere else. And I don’t mind if there isn’t much to do except work” (*Blue Highways*, pag. 158)

O tema da resistência à mudança entrelaça-se com o da identidade étnica e da sua preservação durante a passagem de Heat-Moon pelas áreas do sudoeste do país habitadas pela tribo dos Hopi, e na conversa com Kendrick Fritz¹⁰, um estudante Hopi de medicina no Southern Utah State College. Enquanto atravessa a reserva, o narrador fornece-nos algumas informações sobre os Hopi: viveram naquelas terras durante mais de mil anos, e ele maravilha-se com o facto de alguém viver por tanto tempo numa terra tão dura e inóspita. Como Fritz lhe lembra, os Hopi acharam a sua terra através

10 Ver imagens 3 e 4, Anexo 1

de profecias há séculos e nunca mais saíram realmente de lá. Os Hopi enfrentaram escassez de terra cultivável e secas, resistiram à presença dos Navajo, que fazem fronteira com eles e os excediam em número, sobreviveram às tentativas de colonização material e cultural dos espanhóis, e às contínuas expropriações de terra pelo governo dos Estados Unidos. Cultivaram durante séculos, utilizando água de nascente, vegetais que precisam de ser plantados mais profundamente e mais duros para moer, mas aptos a brotar em terreno árido e duro. A referência é à variedade americana de milho Blue Corn, que Fritz define como “our mother” e “our compass” (*Blue Highways*, pag. 184.), garantindo-lhe a sobrevivência e dando-lhe direções, pois onde era possível plantá-la os Hopi aí se dirigiam. Mas apesar das vigorosas tentativas de preservar a cultura e a sua terra ancestral, os Hopi não vivem fora do tempo, pois têm que lidar com o mundo à volta deles. Nas palavras de Fritz, podemos ver uma forma interessante e consciente de ser fiel à identidade tribal, aproveitando o que há de bom na modernidade: “To me, being Indian means being responsible to my people. Helping with the best tools. Who invented penicillin doesn't matter.” (*Blue Highways*, pag. 183) Fritz nasceu e foi criado em Moenkopi, na reserva Hopi, a que ele chama simplesmente de “Hopi Land”: “We don't think if it as a reservation since we were never ordered there. We found it through Hopi prophecies” (*Blue Highways*, pag. 183) A sua ligação com suas origens é muito forte, conhece bem a cultura e a religião dos Hopis, e parece conceber-se mais como Hopi do que como americano. Fritz estuda medicina para poder garantir condições de vida ao seu povo, representando a luta pela resistência cultural dos Hopi na modernidade com exactidão: “[...] Nowadays, though, we all have to choose either the new ways or the Hopi way. It's split up whole villages. A lot of us try to find the best in both places. We've always learned from other people. If we hadn't, we'd be extinct like other tribes” (*Blue Highways*, 183) Fritz não está a falar de recusa, mas sim de preservação da identidade procurando a harmonia com o exterior, que ele alega ser um dos princípios fundadores da cultura Hopi, ecoando as próprias concepções de Heat-Moon.

Uma outra visão interessante da mudança em relação à identidade étnica é observada pelo narrador em Louisiana, quando passa por Selma, Alabama, de onde Martin Luther King começou a sua marcha pelos direitos civis. Incitado por um local com que tinha falado, vai ver *in loco* como as coisas mudaram desde os tempos de King. No lugar descobre como a percepção da mudança pode ser subjectiva e mutável. O protagonista fala com um homem num bar, um branco conservador, que se queixa de os afro-americanos se terem tornado demasiado intrometidos, e com afroamericanos a dizer que nada mudou realmente. O primeiro afirmando que a mudança estragou a cidade, porque tinha acabado de encontrar “three of them” sentados no bar do qual tinha acabado de sair. Um dos segundos, James Walker, afirmando repreensivamente que “Ain't nothing changed didn't have to

change” (*Blue Highways*, pag. 100). Afirmar também estar a frequentar uma particular escola, escolhida entre outras, porque lá há “All-black, which is what I want. I’m tired of hasslin’ with whites. Got enough in the Force”(Blue Highways, pag. 99). Heat-Moon observa as reacções às mudanças na sociedade acerca do delicado assunto das relações entre brancos e afro-americanos nos estados do Sul, apenas uma década depois de Martin Luther King ter sido alvejado. O protagonista vê muita resistência à mudança de mentalidade, que revela-se como rejeição ou então negação dela. Mesmo assim, em algumas pessoas ainda há uma sensação e uma esperança do que uma mudança social e cultural possa ocorrer. Nas palavras de Walker, habitante de um bairro social de de Selma: “Lotta people in the project feel like they cain’t be nobody. (...) Me? I feel like I can be President of the United States. (...) I know things ain’t changed, but things gonna change.”¹¹ (*Blue Highways*, pag. 100) O protagonista acha a mesma atitude de confiança em Barbara Pierre em St. Martinville, Louisiana. Esta mulher afirma também afirma que “What we want is slow coming – if it’s coming at all” (*Blue Highways*, pag. 119), e que ela mesma ainda tem que enfrentar uma difundida atitude racista na sua cidade. Mas ela diz também que não vai mudar de cidade, que quer construir uma vida lá para si e seu filho, voltar a casar-se, estabilizar-se. Se o caso do homem no bar segue o esquema traçado por Heat-Moon das coisas a resistir à inevitável mudança que é a natureza dos processos, os outros dois parecem ser guiados por uma força proactiva e de uma vontade de mudar as situações que estão a demorar demais para tomar o curso delas.

Há pessoas à procura de uma mudança na vida delas e no ambiente que os rodeia de forma ainda mais activa, mas num nível menos social e mais pessoal. Um dos encontros mais intensos que o protagonista tem é o com o Irmão Duffy¹², um ex polícia de estrada de Nova Iorque, que tinha decidido de seguir o chamamento para uma vida espiritual mais profunda e tornar-se monge trapista. Falando das razões que levaram-no lá, Heat-Moon fica surpreendido ao ouvir que ele tinha entrado no mosteiro em busca de mudança. Os monges, embora não vivam segregados do mundo, levam uma vida muito austera, marcada pela concentração e reflexão. Apesar da sua perplexidade, a experiência do mosteiro parece representar uma parte do que Heat-Moon está a procurar na sua viagem: compreensão e crescimento interior através do silêncio e da separação da vida diária.

De facto, a religião parece ser para alguns uma possível resposta à necessidade de mudança. Arthur Bakke, que Heat-Moon encontra no Montana, é um pregador itinerante que dá explicações da Bíblia pela estrada. Tinha outrora trabalhado pela Boeing Aircraft em Seattle, passado por um divórcio que o tinha deixado falido, e desde então tinha passado a viver sozinho vendendo maçãs caídas. Depois

11 Tal como noutras citações, Heat-Moon soletra as palavras de forma errada com o objectivo de tentar de reproduzir um certo sotaque ou uma certa pronúncia

12 Ver figuras 1 e 2, Anexo 1

de ter sobrevivido a um acidente de carro quase mortal, começou a viajar à boleia pelo país pregando. Contudo, o que realmente impressiona Heat-Moon, não é a sua fé nem o seu conhecimento da Bíblia de cor, mas a despreensão da sua vida. Para além de uma conta bancária em que recebia uma reforma da Segurança Social, todas as suas posses materiais são contidas numa mala de alumínio e numa mochila. O protagonista confessa invejar a sua simplicidade e de admirar a sua auto-suficiência. Bakke e o Irmão Duffy partilham basicamente a mesma noção de que os bens materiais afastam a mente da verdadeira compreensão: “Simplicity reveals the universals we all live under” (*Blue Hihgways*, pag. 87), diz o último. Mas o género de compreensão de que eles estão à procura é orientada para a interioridade. A busca do Irmão Duffy resolve-se inteiramente entre ele e Deus; Bakke prega para oferecer salvação aos outros, mas os seus esforços são de qualquer forma feitos por Deus. Mas Heat-Moon, como ele próprio afirma ao pé do círculo de menirs no estado de Washington, está à procura de uma concórdia que permita a um homem compreender a sua posição no universo como parte de uma totalidade maior¹³. Isto representa uma importante diferença entre a visão de Heat-Moon e a dos dois religiosos que encontra na sua viagem. Mas as semelhanças, a busca por tempo e espaço para refletir, explicam o tipo de viagem que o protagonista empreendeu, especialmente a escolha das *blue highways*. Embora o objectivo possa ser diferente, o percurso é algo comum.

Por outro lado, os exemplos apresentados como sendo os mais negativos, entre os que o protagonista encontra pelo caminho, são os que não conseguem encarar qualquer forma de mudança, que a temem; esta atitude acaba por revelar-se mais destrutiva do que preservadora. Durante de uma paragem à noite à beira de um riacho num desfiladeiro no Arizona, Heat-Moon encontra um homem que ele chama de *Boss of the Plains* por causa do seu exagerado chapéu Stetson. O homem começa logo a falar de si e a contar da sua vida, que o retém num casamento em que já não funciona e num trabalho que odeia. Está num beco sem saída, mas tudo o que faz é sair sozinho aos fins de semana para ler livros de história no desfiladeiro, tentando esquecer-se da sua vida em vez de encarar uma mudança de modelo de vida da qual precisaria. Ao invés, demora-se no desespero à espera de que algo aconteça, ou pelo menos de que algo apareça a que prender o sentido da sua vida. Durante o breve encontro, onde raramente falar de si mesmo, Heat-Moon chama-o: “A man concealed in his own life” (*Blue Highways*, pag. 165). O *Boss of the Plains*, numa estratégia de auto-defesa intrincada e possivelmente inconsciente, considera as vidas dos outros banais, e afunda-se cada vez mais nas suas crises para tentar atribuir um significado à sua própria vida. Um homem que perdeu a fé num mundo fora de si e, portanto, incapaz de procurar mais uma harmonia com o

13 Ver o conceito de Over Soul de Emerson e a concepção semelhante de Whitman referidas no capítulo anterior (pag. 20)

mundo em volta que, ao longo da narrativa, parece ser a única forma de preservação contra mudanças negativas. Heat-Moon dá-nos um exemplo ainda “pior” quando, em Michigan (pag. 286), dá boleia a uma rapariga em fuga de casa. Seu pai tinha andado a bater nela e no irmão durante anos, até fugirem os dois. A rapariga afirma: “Nana said Angus never forgave us kids for changing his life. We kept him from becoming a famous writer. But Nana says it's because he was too scared to really do it on his own. I mean, he can't even go to work without Mom.” (*Blue Highways*, pag. 312). O pai gostava de ser chamado de *Big Mac* e tinha uma foto de si com fato de Super-Homem na secretária. Com o seu ego e sua ambição irrealizados, falida a empresa de um cadeia de lojas de taco em que se tinha envolvido, jogou a sua frustração nos filhos. Mais uma vez, a introspeção e o egotismo parecem privar as pessoas da capacidade de reagir à mudança e de adaptarem-se a um mundo mudado.

Enfim, adaptação parece a palavra chave em resposta à mudança. A natureza das coisas, e entre elas a dos homens, é marcada pela resistência à mudança, mas, como na evolução biológica das espécies, eles têm que mudar para se adaptar a um ambiente mudado. Logo antes de começar o trecho final da sua viagem, que o levará à sua cidade em Missouri, o narrador tem uma epifania:

A human being is not a waxen rubbing¹⁴, a lifeless imprint taken from some great stony face. Rather he is a Minuteman or a dog soldier at liberty to use the inclination of the past as he sees fit. He is free to perceive the matrix and, within his limits, change from it. By seeing both the futility in trying to relive the old life and the danger in trying to obliterate it, man can gain the capacity to make anew. His very form depends not on repetition but upon variation from old patterns. In response to stress, biological survival requires genetic change; it necessitates a turning away from doomed replication. (*Blue Highways*, pag. 400)

No posfácio a *Blue Highways* descobrimos como Heat-Moon, regressado da sua viagem, conseguiu separar-se amigavelmente da ex mulher e – depois de três anos a organizar, repensar e reescrever, e depois de mais de trinta rejeições – publicar *Blue Highways*. Mesmo antes da intuição que o leva a perceber que olhando para as coisas de fora está a olhar para si, encontra-se a ler o livro *The Sacred Pipe* do Black Elk. Lá lê que, em oposição à *red road* que é o caminho certo da vida, Black Elk assim define a estrada azul: “[The route of] one who is distracted, who is ruled by his senses, and who lives for himself rather than for his people”. Com a sua herança Osage fortemente presente nele e a recorrer ao longo da narrativa, paralelismos são frequentemente feitos entre a sua condição

14 No capítulo 9, p. 358, Heat-Moon observa o túmulo de um Minuteman, um membro de uma Milícia da Guerra de Independência, e lá encontra numa folha de papel um traçado em cera da imagem na lápide, uma figura, como ele diz, de morte e redenção; guarda a folha e prega-a na “parede” da carrinha.

pessoal de perda e desespero, e a das tribos índias na altura da perda da sua terra e do seu estilo de vida. Depois de um telefonema à ex-mulher, Heat-Moon cita Black Elk a olhar para o seu povo: “*I did not know then how much was ended*”. (*Blue Highways*, pag. 327) Seguindo com esta analogia, Heat-Moon parece estar na sua própria *blue road*, à procura do seu caminho para voltar à *red road*. E enquanto as mudanças que, enfim, o conduzirão de volta à “vida” são um dos assunto centrais da narrativa, viajar é o meio para alcança-las. Acerca da relação entre as duas, no início do capítulo nove o narrador observa:

(...) I lost myself to the monotonous rhythm and darkness as past and present fused and dim things came and went in a staccato of moments separated by miles of darkness. On the road, where change is continuous and visible, time is not; rather, it is something the rider only infers. Time is not the traveler’s fourth dimension – change is. (*Blue Highways*, pag. 343)

Esta observação confirma a ideia que o inteiro texto possa ser lido como a história de um homem a perseguir a mudança: os eventos forçam-no para fora da sua inércia, e ele reage deixando tudo para atrás, tentando dar um sentido à sua vida. Depois da viagem consegue enfim fazer as contas com o seu passado, publicar o seu livro, recompor a sua vida e seguir um novo rumo. Em vários momentos da narrativa Heat-Moon parece recluir que a sua viagem se revele inútil, que não lhe proporcione o de que está à procura, embora tivesse declarado ter partido sem sequer saber ao certo que estava a procurar. A sua compreensão muda pela estrada, à medida que ele se torna cada vez mais consciente do significado do seu perambular, percebido primeiro como um mover-se sem sentido, com o fito apenas de fugir da sua vida. O primeiro sinal de uma mudança de perspectiva pelo narrador observa-se em Texas. O protagonista dá uma boleia através do deserto a um mestiço Apache de sessenta e sete anos, Porfírio Sanchez. Viajando sozinho, com a sua roupa empacotada num saco em baixo do seu braço, incapaz de dobrar o joelho direito por causa de uma ferida da Segunda Guerra Mundial, ia visitar um irmão doente a quinhentos milhas de sua casa. Depois de tê-lo deixado no cruzamento, o narrador afirma: “A year earlier, had I been where he was, I would have believed I’d accomplished nothing. Now, I didn’t see it that way. Not at all.” (*Blue Highways*, pag. 148)

Talvez o narrador-protagonista esteja a referir-se à vida toda do homem, que tinha trabalhado em fazendas, participado na guerra, tido dezasseis filhos e filhas de cinco mulheres diferentes. Mas se articularmos esta observação com a situação em que o protagonista se encontra, este poderia estar somente a admirar o esforço de Sanchez em andar para frente contra todas as adversidades, quer física quer simbolicamente. Na ante-penúltima secção do texto, o seu percurso circular quase

completado, Heat-Moon tenta de fazer uma avaliação do resultado da sua viagem: “In a season on the blue roads, what had I accomplished? I hadn’t sailed the Atlantic in a washtub, or crossed the Gobi by goat cart, or bicycled to Cape Horn. In my own country, I had gone out, had met, had shared. I had stood as a witness.” (*Blue Highways*, pag. 406). Podemos sentir alguma satisfação a emergir como resultado da viagem. O protagonista começa a sentir que o que ele viu, quem encontrou, e o que pensou pelo caminho poderia ajudá-lo a realizar as mudanças na sua vida que ele persegue. Conduzindo em Montana com Bakke, ele cita uma passagem de *The Journals of Lewis and Clark* em que Meriwether Lewis, comemorando o seu aniversário durante da expedição do Oregon Trail, examina a sua vida e chega à conclusão de não ter feito grande coisa dela; jura então de começar a viver pelos outros em vez de para si mesmo. Esta mudança de perspectiva parece intimamente relacionada com a passagem da *blue* para a *red road* da qual fala Black Elk. E, tal como o narrador tinha dito no capítulo seis olhando para o círculo de menirs, um homem só pode perceber a continuidade do universo pelas marcas que deixa. A vontade de durabilidade é uma das chaves para compreender o tempo e a mudança. No estado de Nova Iorque, Heat-Moon ajuda um velho amigo a construir um muro de pedras, com grande esforço mas com uma sensação de que as pedras já soubessem para onde tinham que ir e que estivessem a dirigi-los. Terminado o trabalho, ele pensa que aquele muro iria durar mais de qualquer outra coisa que os dois já tivessem feito ou pudessem um dia fazer. E quando volta ao ponto de partida, o livro que contará a sua viagem pelas *blue roads* poderia ser a oportunidade para afirmar a durabilidade, o produto material e a marca visível da mudança à qual tinha chegado o protagonista procurando a sua própria *red road*, tal como definida por Black Elk.

3.2 *Where time and men and deeds connect*: construção da paisagem

Como mencionado na secção anterior, há poucos eventos importantes que ocorrem durante *Blue Highways*. Enquanto *travelogue*, o volume é composto por um relato do que o protagonista vê na estrada e que inspira as suas reflexões. Assim a questão nesta secção é a seguinte: o que é que Heat-Moon vê? O que é que ele percebe na paisagem através da qual está a viajar? Qual é a construção mental que ele obtém da união do que é posto debaixo dos seus olhos, o que significa para ele e o que é que o faz pensar sobre isso?

Como referi, *Blue Highways* não é um livro onde os Estados Unidos são o assunto principal, embora também seja um texto sobre o país, pelo menos em parte. Como uma pura questão de

números, uma parte relevante do livro é composta de descrições de paisagens, embora o seu significado mais profundo possa não encontrar-se lá. Contudo, é a paisagem que gera as intuições importantes da narração. É, por isso, útil tentar esclarecer alguns conceitos relacionados com a paisagem.

O conceito de paisagem é bastante recente na história humana. O termo, afirma Douglas Porteous, aparece pela primeira vez na Holanda do século XVII onde indica o fundo de um retrato ou uma visão ordinária de fazendas e campos (*Environmental Aesthetics*, pag. 48). Quando mais tarde chegou à Inglaterra, primeiro recebeu o significado de uma vista agradável, seja real ou numa representação, até o começo do XVIII século, quando foi reconhecido como conceito estético que requeria condições e uma certa aprendizagem para ser apreciado. Começamos a perceber a diferença com o que J. Douglas Porteous em *Environmental Aesthetics* define como “scenery” estático, meramente visual e passivamente percebido. De acordo com William W. Stowe: “[we can] consider the apprehension of a landscape to be a creative act involving the active perception, organization, and interpretation of a set of empirical givens” (*Property in the Horizon: Landscape and American Travel Writing*, pag. 26). Assim a percepção e descrição subsequente de uma paisagem, expressam as características de um ambiente dado selecionado e interpretado pela mente do observador, junto com seus preconceitos pessoais e culturais. O mesmo conceito de paisagem sofreu uma série de fortes mudanças na sua interpretação ao longo do tempo e através das populações, e desenvolveu-se junto com mudanças culturais e históricas. Não sendo o conceito de paisagem, como sugerido acima, um elemento neutro mas antes uma construção cultural, sempre foi firmemente ligado à sua representação artística. Ralph Waldo Emerson referia-se a:

[...] the integrity of impression made by manifold natural objects. It is this that distinguishes the stick of the woodcutter from the tree of the poet (...) There is a property in the horizon that no man has but he whose eye can integrate all the parts, that is, the poet" (*Selected Essays, Lectures and Poems*, pag. 17)

Depois das representações idílicas pastoris de idade clássica, durante muito tempo, até à Idade Média tardia, a natureza foi quase recusada: foi considerada como um local de perigo material e simbólico, pecaminoso por estimular os sentidos, mesmo uma projeção do lado escuro do homem, uma concepção que no século XVII chegará à Nova Inglaterra com os Puritanos.

No Renascimento, nasceram novos modos de conceber a paisagem, que se podem dividir em duas correntes principais: o idealismo italiano que representou a paisagem "como deveria ser", e o

realismo holandês que representou isto "como é", de acordo com o espírito burguês prático e mercantil do país na altura. No XVIII século desenvolveram-se a maioria dos gostos contemporâneos pela paisagem, dado que a apreciação e remodelação desta, foram grandemente estimadas. Três amplas categorias foram concebidas para compreender a paisagem: o belo, uma vez mais remontando à idade clássica; o sublime, que teve uma antecipação nas paisagens selvagens de Salvator Rosa, e cuja apreciação foi promovida pelo "Grand Tour" que muitos jovens europeus conduziam através da Europa cruzando as Alpes, elogiava a desproporção, um gosto em princípio minoritário que desenvolver-se-á com o gosto do gótico e mais tarde com o Romantismo; e o pitoresco, que, como sugere o nome, elogiou paisagens que se pareciam com quadros¹⁵, colocando-se de certa forma a meio caminho entre os outros dois estilos. Durante o Romantismo o gosto pelo sublime aumentou o valor dado à desproporção no período precedente. Uma natureza selvagem e violenta era o assunto principal, melhor resumido e tipificado pelo trabalho de J. M. V. Turner (1775 - 1851). Um dos novos pensamentos mais importantes em voga nesta época, primeira metade do século XIX, é a ideia da divindade da natureza, de todos os seres pertencerem a ela, da possibilidade de uma união espiritual entre homem e natureza. Esta crença alcançará os transcendentalistas da Nova Inglaterra, cuja ideologia ajudará a formar o pensamento de Heat-Moon.

Embora os Estados Unidos fossem inevitavelmente marcados pelas ideias que vieram da Europa, as suas características geográficas únicas e a sua colonização pelos europeus, levaram a uma mudança no gosto pela paisagem que no tempo seguiu um percurso próprio e teve, por sua vez, um grande impacto sobre a Europa. O território da América do Norte era vasto e inabitado de forma alheia a qualquer experiência europeia, e o avançar dos colonos para a Costa do Pacífico desafiava-os com uma natureza que subtraía-se às suas pre-concepções. Nos primórdios da colonização a terra selvagem devia parecer como um lugar de forças malignas para os puritanos. Mas à medida que o país foi crescendo e ficando cada vez mais livre das suas origens europeias, e com os colonizadores a aventurarem-se mais para o Oeste, a terra começou a moldar o carácter nacional e a alterar radicalmente a percepção da paisagem. Desertos e vastos espaços começaram a ser percebidos primeiramente como um recurso potencialmente ilimitado, mas também como um ambiente onde os homens pudessem viver longe da crueldade da civilização e das tentações imorais, e que teria finalmente tornado os homens mais puros (uma ideia que em parte permeou a oeste das cidades do leste, influenciada pelo pensamento de Jean-Jacques Rousseau). A natureza selvagens e suas proporções enormes, sem paralelo no velho continente, foram consideradas como meio de contraste à superioridade cultural europeia.

15 Na tradução perde-se a assonância *picture - picturesque*

A viagem de Heat-Moon não é tanto na natureza selvagem quanto no que foi definido como *middle landscape*. Porteous define *middle landscape* como um ambiente que não é nem de terra selvagem nem urbano, mas sim rural e de “encontro” entre o homem e a natureza (*Environmental Aesthetics*, pag. 78). Este conceito baseia-se mais uma vez na época clássica, sendo provavelmente Virgílio a sua maior influência, embora possa ser retraçadas também raízes bíblicas. Contudo, em contraste com as imagens tranquilas que evoca, a história do *middle landscape* é uma história de luta do homem contra a natureza, que, na Europa, concretizou-se na transformação de florestas em terras aráveis até a Idade Média. Na América do Norte o processo foi revivido pelos pioneiros que estabeleceram-se progressivamente para o oeste e tentaram tornar produtivas as terras selvagens. O maior entusiasta desta paisagem agrária foi o presidente Thomas Jefferson, cujo ideal foi o de um país auto-suficiente e de pequenos agricultores instruídos. O *middle landscape* até agora descrita pode facilmente encaixar com a América das pequenas cidades que Heat-Moon escolhe para viajar. Ela ocupa um nicho na dinâmica oposição que define a paisagem em termos de elementos naturais e intervenção humana neles. Este é provavelmente o tipo de ambiente em que a interação entre o homem e a natureza é mais evidente. Stowe cita mesmo Heat-Moon ao apresentar o conceito de paisagem americana:

[...] Landscape is not limited to strictly natural¹⁶ scenes, habitats or settings. The word itself originally meant shaped or managed land [...]. Travelers from Timothy Dwight¹⁷ to Heat-Moon have shared this view of landscape, describing the American land socially or economically, and defining the nation in terms of its human inhabitants, their identities and their activities. (*Property in the Horizon: Landscape and American Travel Writing*, pag. 30)

Estes lugares mostram as marcas da sua história, das pessoas que os habitam ou tinham habitado e da sua intervenção neles, os lugares “[...] where time and men and deeds connected” (*Blue Highways*, pag. 5), dos quais Heat-Moon vai à procura para re-obter a sua percepção da realidade. No epílogo de *Blue Highways*, o escritor afirma ter tido a ideia da viagem durante muito tempo antes de empreende-la realmente.

Como referi, um dos seus modelos explícitos é *Travels with Charley* de John Steinbeck. Aí o autor, apesar de conduzir também nas que chama “super highways”, declara também uma aversão por elas e uma maior afinidade pelas estradas secundárias. Steinbeck disse que planeou a sua viagem, para além da sua proclamada *wanderlust* incurável, por causa da sensação de não conhecer mais o país

16 Obviamente o mesmo conceito de natural, tal como o de paisagem, é culturalmente e historicamente determinado

17Presidente do Yale College de 1795 até 1817, escreveu um relato da suas viagens, *Travels in New England and New York*

que tinha sido o assunto principal da sua obra e declara querer senti-lo e percebe-lo novamente:

I, an American writer, writing about America, was working from memory, and the memory is at best a faulty, warpy reservoir. I had not heard the speech of America, smelled the grass nad trees and sewage, seen its hills and waters, its color and quality of light. I knew the changes only from books and newspapers. But more than this, I had not felt the country for twenty-five years. In short, I was writing of something I did not know about, and it seems to me that in a so-called writer this is criminal. (*Travels with Charley*, pag. 5)

Ao iniciar o seu próprio caminho, Heat-Moon revela ao leitor uma crescente suspeita de ter vivido numa terra alheia. Os lugares de que ele está à procura correspondem a paisagens com as quais ele se pode identificar. Assim, a escolha da paisagem que ele atravessa é de grande significado. A escolha das *blue highways* poderia ter sido sugerida pelo exemplo de Steinbeck ou pelas viagens que o autor costumava fazer com seu pai em criança, mas expressa também algo da personalidade do autor e da sua condição na altura da viagem . À procura de uma nova percepção de si mesmo e da sua vida, ele foge de espaços lotados, de sítios turísticos de renome, de locais estandardizados, em busca de autenticidade, de silêncio, de tempo e espaço para pensar, de oportunidades para um contacto mais real e profundo com as pessoas e a terra. A escolha reflete bem a noção precisa dos Estados Unidos que o autor tem em mente. A aversão pelas *Interstates*, pelas cadeias de lojas e bens pré-embalados mostra-se ao longo do livro juntamente com uma saudade por antigos costumes, empórios em pequenas cidades, cozinha regional, e, em geral, um modo de vida ainda não tocado pela pressa, pelo stress e pelas prementes exigências da modernidade. O país que o autor tem na mente tem que ser de facto muito parecido com o de Steinbeck. O país que tinha sido o assunto principal do trabalho do segundo tinha sido principalmente as paisagens rurais e a gente pobre. A tensão entre o presente e o passado é constantemente sentida. E Heat-Moon olha frequentemente para os sinais do passado na paisagem. O seu narrador-protagonista autobiográfico está a fugir de eventos recentes que tinham mudado a sua vida para o “mal”, mas tenta reconectar-se com uma concepção mais ampla do passado na sua busca por equilíbrio. No início da sua viagem, enquanto está a atravessar a Carolina do Norte, ele percebe que está basicamente a percorrer a rota da migração do seu “white-blooded clan”(Blue Highways, pag. 43), da Carolina do Norte até o Missouri. Na Carolina do Norte procura o túmulo do antepassado cujo nome ele tinha recebido, William Trogon, que, em 1783, tinha sido morto pelos ingleses, por ter ajudado a milícia revolucionária da Carolina¹⁸. Com sua grande decepção, o túmulo original tinha sido submerso por

18 No começo da guerra contra a Inglaterra que levou à Independência, cada estado ainda tinha o seu próprio exército, antes de um unitário ser criado e posto sob o controlo de George Washington em 1775

um reservatório criado por uma barragem, e o que tinha sobrado tinha sido deslocado um pouco mais acima. Juntamente com as histórias locais que ele reúne, a procura daquela sepultura não só lhe revela a história do seu antepassado, mas a do lugar e do seu “espírito do lugar” também. Aqui é mostrada uma das características fundamentais da apreensão pessoal da paisagem de Heat-Moon: a capacidade de ler e decodificar as camadas (o palimpsesto) que esta pode mostrar a uma mente perspicaz. Estas camadas têm de ser interpretadas tanto fisicamente, como os vários estratos que compõem o ambiente físico, quanto simbolicamente, como as várias camadas que compõem a identidade de um lugar: as suas características físicas, a sua história, o seu valor simbólico, tanto pessoal quanto coletivo. O interesse em cada uma destas características da paisagem marcou diferentes abordagens na história da escrita de viagens americana, mas dificilmente foi desenvolvida numa integração tão “vertical” e harmónica como em Heat-Moon, até mesmo por figuras como Thoreau que, ao longo da sua obra, as abordaram a todas. O significado da paisagem para ele emerge de uma combinação destes factores.

A primeira abordagem deriva da percepção da paisagem através da qual o sujeito está a viajar: o automatismo de conduzir, e a povoação maioritariamente escassa ao longo das estradas que percorre, deixam suficiente atenção pelos os arredores. A percepção humana é claramente primariamente visual. Num nível quantitativo, os seres humanos obtêm da vista uma quantidade de informação maior do que dos outros quatro sentidos juntos, em comparação com os quais a vista é também mais racional. Esta ênfase é ainda mais forte na cultura ocidental *moderna*. Porém, embora um sentido geralmente prevaleça, a identidade de um lugar é normalmente multi-sensorial, portanto todos os estímulos têm que ser recebidos para obter uma percepção completa. Além disso, como sugere Porteous em *Environmental Aesthetics*, a forma melhor de integrar as informações recolhidas pelos sentidos é *kinaesthetically*, isto é, movendo-se no espaço. Enquanto está a conduzir, a percepção do protagonista não pode deixar de ser quase exclusivamente visual, mas quando sai da carrinha e explora o território a pé, abre-se a uma experiência total de percepção do que o rodeia. Esta experiência torna-se particularmente intensa no deserto, onde a ausência de distrações e a escassez de todo o que não seja rocha, vento e céu, aguça a percepção:

For a while, I heard only miles of wind against the Ghost¹⁹; but after the ringing in my ears stopped, I heard myself breathing, then a bird note, an answering call, another kind of birdsong, and another: mockingbird, mourning dove, an enigma. I heard the high zizz of flies the color of grey flannel and the deep buzz of a blue bumblebee (*Blue*

19 *Ghost Dancing*, a carrinha de Heat-Moon. O movimento da *Ghost Dance*, iniciado pelos Paiute do Nevada em finais do século XIX, previa uma série de rituais que eram supostos pelos adeptos causar o desaparecimento dos brancos, e o retorno dos antepassados, dos bisontes e da antiga vida

O tom de passagens como esta lembrar as contemplações de Henry David Thoreau fora da sua cabana à beira da Walden Pond,:

Sometimes, on a summer morning, having taken my accustomed bath, I sat in my sunny doorway from sunrise till noon, rapt in a revery, amidst the pines and hickories and sumachs, in undisturbed solitude and stillness, while the birds sing around or flitted noiseless through the house, until by the sun falling in at my west window, or the noise of some traveller's wagon on the distant highway, I was reminded of the lapse of time. (*Walden or Life in the Woods*, pag. 72)

É através dos sentidos, portanto, que Heat-Moon sente e interage com a paisagem. Muitos capítulos de *Blue Highways* começam logo com a história dos lugares onde o protagonista pára ou em que apenas fica para descansar e comer. Em *Blue Highways*, assim como mais tarde em *Prairyerth*, encontramos com frequência Heat-Moon em bibliotecas locais à procura de informações históricas. Para além do seu evidente interesse inato pela matéria, o escritor parece ter uma noção clara de que a história de um lugar é a chave para tentar de conhece-lo mais aprofundadamente. “História” tem que ser considerado neste caso no sentido mais amplo da inteira sequência de eventos que levaram o lugar a ser o que é presentemente: quer a sua história natural quer a humana, incluindo em graus diferentes a sua formação geológica, os animais que o povoaram, as populações pre-colombianas, a história colonial e ainda a sucessão de eventos até o século XX, aí ocorridas. Heat-Moon tenta articular épocas diferentes para ter uma visão mais completa e achar um sentido, ou pelo menos uma direção, na sucessão delas. Partindo deste *background*, o seu narrador parece ganhar a capacidade de ler a paisagem como um livro, de reconhecer e perceber os sinais que o tempo e os eventos, as marcas que a luta entre resistência à mudança e resistência à estase deixaram neles. Heat-Moon parece também ver e separar na paisagem diferentes camadas de história: uma história cósmica que ele lê em rochas, rios e vales; uma história humana, que lê nas marcas deixadas pela alternância de grupos étnicos e dominações; uma história nacional, que ele reconhece em sítios que tiveram um papel importante na construção do seu país; uma história familiar da qual vai à procura, buscando o túmulo do seu antepassado; uma história pessoal que traça ao visitar o porto em que tinha servido na Marinha, ou conduzindo por lugares que lhe lembram as discussões tidas com a mulher, uma história pessoal à qual está naquele momento mesmo a tentar de dar um novo rumo.

Heat-Moon sente a paisagem por meio da sua geografia e percebe-a por meio da história. Mas a sua

construção da paisagem vai mais além. No Texas, estaciona a sua carrinha num desfiladeiro para a noite e, enquanto prepara o jantar, tenta avaliar a sua viagem até aquele momento: "Still looking for a pattern, a core, in what had been happening, I played a tape recording of the last few days and made notes. After a while I gave up on words and tried diagrams in hopes an image might shake free an idea" (*Blue Highways*, pag. 162) De repente Heat-Moon tem a ideia de que uma imagem, ou melhor um padrão, uma forma abstracta, o possa ajudar em dar um sentido à sua vida depois dos eventos que mudaram o seu curso. Falando com o estudante Hopi de medicina em Utah acerca do estilo de vida, da história e da religião do seu povo, o rapaz mostra-lhe um símbolo entalhado numa rocha, reproduzido em gravura no *Livro dos Hopi* :

[...] The key seemed to be emergence. Carved in a rock near the village of Shipolovi is the ancient symbol for it. With variations, the symbol appears among other Indians of the Americas. Its lines represent the course a person follows on his "road of life" as he passes through birth, death, rebirth. Human existence is essentially a series of journeys, and the emergence symbol is a kind of map of the wandering soul, an image of a process; but it is also, like most Hopi symbols and ceremonies, a reminder of cosmic patterns that all human beings move in. (*Blue Highways*, pag. 185)

Reproduzido no livro, o símbolo representa uma espécie de labirinto feito por uma série de círculos concêntricos. Sintomaticamente *Blue Highways* é dividido em dez secções, cada uma começando com uma mudança de direção na viagem. No frontispício de cada secção encontramos o ponto cardinal para o qual o protagonista se dirige e uma versão simplificada e quadrada do símbolo dos Hopi. A forma do círculo tem logo um significado importante no início da narrativa, dado que Heat-Moon planeia a sua viagem assumindo que "following a circle would give a purpose - to come around again - where taking a straight line would not" (*Blue Highways*, pag. 3). O protagonista olha frequentemente para o céu à noite durante da viagem e observa o movimento circular aparente dos corpos celestes. O círculo é um símbolo importante em muitas culturas. Segundo J. Chevalier e A. Gheerbrant, o seu significado mais difundido é de perfeição, homogeneidade, unidade, harmonia. O movimento circular é concebido como perfeito, imutável, sem princípio e sem fim nem variações, capaz portanto de representar o tempo. É num círculo, quer que seja físico ou representacional, que todos os maiores eventos naturais se desenvolvem: o movimento dos planetas, estrelas e galáxias, as estações e todas as actividades humanas que dependem da progressão delas, o ciclo de nascimento, morte e renascimento que governa a vida. Isto pode ser interpretado seja num sentido metafísico, como passagens entre este mundo e um outro, seja num sentido científico, referido à lei da conservação da massa, geralmente reformulada como "na natureza nada se cria, nada se perde, tudo

se transforma”, ecoada também nos versos finais de “Song of Myself” de Whitman:

I depart as air
I shake my whote locks at the runaway sun,
I effuse my flash in eddies, and drift it in lacy jags
I bequeath myself to the dirt to grow from the grass I love
If you want me again look for me under your boot-soles
(“Song of Myself”, *Leaves of Grass*, pag. 77)

No final da narrativa de *Blue Highways* encontramos um mapa dos Estados Unidos contíguos com a rota circular de Heat-Moon evidenciada.²⁰ Não há fronteiras estaduais, nenhuma cidade maior indicada, nenhum monte ou rio: apenas o percurso que o protagonista percorre e os nomes de algumas daquelas pequenas cidades que foram as etapas da sua viagem. Até cidades inexistentes podem entrar neste mapa, como é o caso de Liberty Bond, cidade que Heat-Moon nunca encontrou porque, como lhe conta uma mulher de passagem, quando ele chega lá já tinha sido abandonada há dez anos. Certamente não é um mapa vulgar dos Estados Unidos, o que Heat-Moon esboça, mas é muito pessoal. Em "'Deep Maps': William Least Heat-Moon's psychogeographic cartography", Cristopher C. Gregory-Guider interpreta o modo como Heat-Moon utiliza processos cartográficos semelhante ao adoptado pelo movimento da psicogeografia. Tendo Guy Debord²¹, teórico do situacionismo, como seu máximo expoente, a psicogeografia afirmava, dum ponto de vista marxista, que os espaços contemporâneos eram organizados pelas sociedades capitalistas de forma a induzir os seus habitantes a gastar dinheiro, a estimular o consumismo. Em reacção contra estas coerções, a psicogeografia visava re-imaginar os espaços quebrando os percursos e hábitos de utilização pré-ordenados dos espaços, deixando a mente e o corpo vaguear, deixando as pernas seguirem a sua própria memória interior, re-mapeando pessoalmente os espaços e libertando assim energias inerentes subjugadas e possibilidades interpretativas²². Focada em *Prairyerth* mais do que em *Blue Highways*, a interpretação de Gregory-Guider demonstra que Heat-Moon cruza as técnicas de mapeamento tradicionais com os processos psicogeográficos, tais como andar sem direcção à noite, ou seguindo o mapa desenhado por um habitante local que tinha nele marcado a suas próprias experiências.

Embora numa cultura geográfica e historicamente distante de Heat-Moon e da psicogeografia, é possível encontrar uma perspectiva parecida nos Aborígenes da Austrália. Em *The Songlines*, Bruce

20 Um mapa parecido era de facto presente em *Travels with Charley* de Steinbeck

21 Guy Ernest Debord, (1931- 1994) teórico marxista francês

22 Não se está aqui longe do princípio romântico de *wunderlust* ou do célebre ensaio de Thoreau *Walking*

Chatwin relata do que naquela terra aprendeu através do contacto com os Aborígenes:

[...] Each totemic ancestor, while travelling through the country, was thought to have scattered a trail of words and musical notes along the line of his footprints, and how these Dreaming tracks lay over the land as "ways" of communication between the most far flung tribes. [...] In theory, at least, the whole of Australia could be read as a musical score. There was hardly a rock or creek in the country that could not or had not been sung. (*The Songlines*, pag. 13)

Cada pessoa pode orientar-se e seguir as linhas conhecendo e cantando versos das músicas ancestrais; as *songlines* contêm ao mesmo tempo direções, mitos, regras de comércio, marcando assim no território um mapa imaginário contendo todas as informações consideradas de valor.

É possível ver algo parecido a acontecer em *Blue Highways*. Ao partir, o protagonista tem apenas um plano genérico de cumprir uma viagem circular à volta do país para poder regressar de onde tinha partido, mas as direções são escolhidas enquanto viaja. Aproximou-se de algumas cidades para encontrar pessoas que conhecia; foi à procura, como já foi dito, da sua história pessoal e familiar. Frequentemente escolheu apenas o caminho que parecia mais agradável ou que estimulava sua curiosidade. E várias vezes foi atraído por nomes de lugares no seu atlas. O protagonista/narrador está portanto a criar o seu novo mapa preenchendo um vazio, que pode representar a sensação de viver numa terra alheia que ele tinha antes de partir, com os seus marcadores e referentes pessoais, com coisas simbólicas e subjectivamente importantes por uma ou outra razão. Assim, como Heat-Moon sente e interpreta a paisagem através da sua geografia e da sua história, reescreve-a com a que podemos chamar de sobreposição simbólica, sobrescrevendo um mapa completamente novo em cima do tradicional, isto é, um palimpsesto que o escritor explora muitas vezes até às últimas consequências.

A viagem, afirma o *Dicionário dos Símbolos*, é tradicionalmente um símbolo de busca de verdade e paz interior, mas também de desejo de mudança. Enquanto Heat-Moon tenta sentir, perceber e rescrever a paisagem, lembra-nos que; "Passage through space and time becomes only a metaphor of a movement through the interior of being [...]" (*Blue Highways*, pag. 189), sugerindo-nos que está também sentir, perceber e rescrever o seu eu e a sua vida, voltando a ganhar o equilíbrio que, enfim, atinge na conclusão da sua longa viagem circular pela América.

3.3 *Choose for heart, for spirit, but never for blood*: percepção da identidade

Nas secções anteriores vimos que, ao longo desta narrativa auto-biográfica e de viagens, o protagonista se apercebe de que a viagem, por ele empreendida, é realmente mais uma viagem por dentro da sua mente do que, de facto, pelos menos conhecidos ou esquecidos lugares da América. O narrador-protagonista define-se como: "[...] a man looking at himself by looking at what he looks at" (*Blue Highways*, pag. 219). Esta imagem volta a lembrar-nos Walter de la Mare (e o interesse de Heat-Moon por este autor) assim como o uso metafórico recorrente do símbolo do espelho na sua obra. A ideia que nos chega é a de que o protagonista está em busca da sua identidade através daquilo que vai observando, durante um período de acentuada crise existencial. Nesta secção analiso o modo como Heat-Moon reflete sobre a sua identidade e ao mesmo tempo a vai reconstruindo e modificando, de modo solitário, ao longo da sua viagem e da sua narrativa autobiográfica.

Na primeira parte de *Blue Highways* o protagonista parece perder um sentido claro da sua identidade pessoal, ou até parece mesmo querer afastar-se dela: "[...] I drove to set the miles between me and home. Daniel Boone²³ moved on at the sight of smoke from a new neighbour's chimney; I was moving from the sight of my own" (*Blue Highways*, pag. 9). Logo, neste momento inicial, o protagonista Heat-Moon parece desejar alienar-se, “fugir de si mesmo”, através de uma longa viagem. Mas o que é que sabemos da identidade de Heat-Moon através da sua narrativa autobiográfica e de viagem?

Tal como a paisagem, a identidade é uma realidade complexa e dinâmica composta por diferentes dimensões, estando entre elas a esfera da vida privada, a identidade étnica ou a identidade nacional. A vida privada é um assunto que não está explicitamente tratado, para além da breve apresentação que o narrador fornece logo no terceiro capítulo e no epílogo de *Blue Highways*. Este problema é mais importante do que parece à primeira vista, pois constitui mais um palimpsesto, um tema implícito, “invisível”, que a escrita da narrativa procura a seu modo resolver. Esta é a parte de si mesmo da qual o protagonista parece querer afastar-se o mais rapidamente possível. Já longe de Columbia, ao deitar-se na primeira noite da sua viagem, o protagonista Heat-Moon afirma estar a combater contra a desolação e a memória dos conflitos todos com a mulher: “[...] I stumbled to the bunk in the back of my rig, undressed, zipped into the sleeping bag, and watched things go dark. I

²³Lendário *frontierman* da Pensilvânia que viveu entre 1734-1820.

fought desolation and wrestled memories of the *Indian wars*²⁴.” (*Blue Highways*, pag. 7)

Após acordar, no dia seguinte o narrador homodiegético exprime um novo estado de espírito e declara: "As soon as my worries became only the old immediate worries of the road [...] then I would slow down" (*Blue Highways*, pag. 9). Neste primeiro momento da sua viagem, Heat-Moon narrador parece, por enquanto, querer evadir-se de memórias negativas e do sofrimento psicológico causados pelos acontecimentos recentes traumáticos, acontecimentos que acabam por complementar-se enquanto desencadeadores da narrativa auto-biográfica e de viagem pelos Estados Unidos. De facto, para além de algumas raras alusões à sua mulher ao longo da narrativa, este assunto parece desaparecer completamente dela, para voltar apenas a ser retomado no epílogo à edição de 1999 de *Blue Highways*. O mesmo acontece com o desemprego o qual se torna irrelevante durante quase toda a narrativa, para voltar a ser apenas mencionado também no epílogo, a propósito dos trabalhos temporários que Heat-Moon foi arranjando para se sustentar enquanto escreveu *Blue Highways*.

Em contrapartida, outra temática ocupa o “vazio” deixado pelo fim do casamento e pelo desemprego, acabando por dominar toda a narrativa: a América e a identidade enquanto construções culturais. Escreve Heat-Moon o seguinte no epílogo

Perhaps it's in *our* blood, maybe it's just in *our* history, but surely it's in the American vein to head out to some other place when home becomes intolerable, or merely even when the distant side of the beyond seems a lure we can't resist (*Blue Highways*, 417).²⁵

A anáfora *our...our*, neste passo, de um livro publicado em 1982, identifica logo de imediato Heat-Moon como americano, isto é como alguém pertencendo a uma comunidade e a um país bem definidos. Contudo, uma definição precisa de “americano” é, como se sabe, bem mais problemática do que parece à primeira vista. Com efeito, as perguntas fundamentais que hoje se colocam ao ler *Blue Highways* parecem antes ser as seguintes: o que pode ser definido como americano? E, sobretudo, quem são os americanos?²⁶ Sobre este assunto complexo e polémico, é relevante salientar que tradicionalmente e durante muitos anos, na grande maioria dos livros de História americana, os primeiros factos a serem abordados eram os relativos à imigração europeia para o norte do Novo Mundo. O primeiro grande acontecimento a ser tratado é, em geral, o da descoberta

24 *Indian Wars* é provavelmente uma referência às *French and Indian Wars*, que, combatidas entre Ingleses e Franceses nos anos de 1756 a 1763, viram vários povos índios alinhados dos dois lados, e portanto a combater-se entre eles

25 O itálico é da minha responsabilidade.

26 Neste contexto, “americano” refere-se, como é óbvio, primeiramente aos habitantes dos Estados Unidos, em particular aos que lá nasceram.

oficial da América por Cristovão Colombo.²⁷ Talvez o maior exemplo desta abordagem histórica é dado pelos trabalhos de Daniel Boorstin, em particular a sua História, *Americans: the Democratic Experience*, publicada entre 1958 e 1973, isto é, durante um período marcado pela Guerra Fria e por radicais transformações da sociedade americana, muitas delas desencadeadas pelo movimento dos Direitos Cívicos.

Porém, no exemplo acima transcrito do posfácio de 1999, observa-se em Heat-Moon uma visão da América ainda anterior ao multiculturalismo, o qual começa a sentir-se na historiografia americana a partir dos anos 80, isto é, na década em que *Blue Highways* conhece a sua primeira edição (1982). Com efeito, é só a partir de finais do século XX, através da determinante influência do multiculturalismo, que a História dos Estados Unidos, escrita pelos próprios americanos, começa a extravasar para além da estrita História política oficial, começando a ser dada importância às origens dos autóctones ou às múltiplas minorias que constituem o tecido social e cultural da América. Esta nova abordagem é bem visível no trabalho dos historiadores George Brown Tindall e David E. Shi, *America. A Narrative History*, cuja primeira edição é de 1984 (dois anos depois do aparecimento de *Blue Highways*) e que ainda hoje (2014), na nona edição, é referência no seu campo.²⁸ A perspectiva histórica de William Least Heat-Moon parece, assim, situar-se entre a de Boorstin e as de Tindall e Shi, num momento de transformação de relevo do entendimento da História da América. Contudo, Heat-Moon em alguns momentos de *Blue Highways* aproxima-se já de uma abordagem histórica multicultural:

Aside from slaves, most of the others first setting foot in America, whether in A.D. 2000 or 20000 B.C., arrived looking in some way for a life better than what the Old World offered. [...] As a nation, we are the children of those who tried to solve old problems with a new place” (*Blue Highways*, p. 417)

Mas Heat-Moon não fica apenas por esta visão da América como soma de lugares onde muitas pessoas ainda hoje procuram resolver “velhos problemas”, pois também recua ao início da chegada dos povos pré-colombianos 20000 anos A.C. ao território dos actuais Estados Unidos. E Heat-Moon não fica por aqui. Quando atravessa o Utah, o narrador de *Blue Highways* encontra por acaso o já referido estudante de medicina de etnia Hopi, mas com um nome algo germânico, Kendrick Fitz,²⁹

27A de Colombo nem foi realmente a primeira expedição europeia a atingir o continente americano; é hoje em dia historicamente acertado que por volta do ano 1000 os vikings chegaram ao actual território do Canada, onde houve uma breve experiência de colonização

28George Brown Tindall e David E. Shi, *America. A Narrative History*. New York: Norton & Norton, 2004.

29O apelido Fitz parece ter sido tomado pelo pai deste estudante, durante a Segunda Guerra Mundial, de forma a americanizá-lo, um procedimento aliás frequente entre as vagas de imigrantes da primeira metade do século XX.

o qual lhe lembra que, só em 1924, aos índios foi oficialmente concedida a cidadania americana: "Incredible – live someplace a thousand years and then find out you're a foreigner" (*Blue Highways*, p. 183)

Também Heat-Moon parece sentir este conflito dentro de si entre duas identidades americanas, como é claro na alternância de expressões realizada entre *predominant Anglo features* (*Blue Highways*, pag. 4) ou *the red way of thinking* (ibidem). De lembrar ainda que o nome do escritor é William Trodgon e que este deliberadamente usa o pseudónimo William Least *Heat Moon*, o qual deriva de uma forma anglicizada do nome Osage do pai. Mas estas contradições e conflitos identitários acabam por levar o protagonista a reflecti-los e a vê-los na própria identidade e lugares dos Estados Unidos, como se estes fossem o “espelho da mente” a que alude Walter de la Mare.

Ao longo desta narrativa Heat-Moon só encontra dois índios, um Hopi e outro Apache, para além da mulher mestiça de sangue Cherokee de quem ele parte; os primeiros habitantes da América do Norte tornam-se por isso em *Blue Highways* numa espécie de minoria invisível, fantasmática, ao longo dos enormes espaços descritos e percorridos. De facto, é como se uma parte da identidade dos Estados Unidos tivesse sido cancelada da sua imagem oficial, tornando os índios num corpo alheio, marginal. Esta percepção da realidade índia e da sua herança não partilha dos clichés habituais veiculados pelos meios de comunicação *mainstream*, como a de guerreiros bárbaros a cavalo a combater uma cavalaria com características românticas. O que tem ficado na memória colectiva é, portanto, apenas uma imagem marginal e estereotipada das populações índias estadunidenses, a qual, como é óbvio, não é partilhada por Heat-Moon que, embora não tenha sido um militante das causas índias-americanas, não deixou de baptizar, com alguma ironia, a sua carrinha com um nome de origem índia, mas anglicizado: *Ghost Dancing*.

Não sendo um radical defensor dos direitos dos seus antepassados índios, pois Heat Moon, aliás William Trodgon, é também descendente de colonos brancos, ou “anglos”, torna-se, contudo, muito significativa a ligação por ele explorada com as suas origens índias. Com efeito, o escritor tem antepassados na tribo Osage, isto é, habitantes da zona da bacia hidrográfica inferior do Rio Missouri, falantes de uma língua da família *siouan*. Vejamos como o autor se descreve a ele próprio, enquanto descendente de índios, e aos seus antepassados, tendo em conta o nome literário por ele adoptado:

Call me Least Heat Moon. My father calls himself Heat Moon, my elder brother Little Heat Moon. I, coming last, am therefore Least. It has been a long lesson of a name to learn.

To the Siouan peoples, the Moon of Heat is the seventh month, a time also known as the

Blood Moon – I think because of its dusky midsummer color (*Blue Highways*, pag. 5)

Como se constata, o passo inicia-se com uma alusão a uma das expressões mais famosas da literatura norte-americana, “Call me...”, em referência directa ao início de *Moby Dick* (1851) de Herman Melville, onde um narrador marginalizado também de uma viagem, mas pelo mar, inicia o seu relato com a mesma a frase: “Call me Ishmael”. Esta ocorrência sugere, pelo menos, que tanto Heat Moon como Ishmael partilham uma existência com traços comuns, em particular no que respeita à experiência da marginalização. Contudo, em *Blue Highways*, a tónica recai sobre a origem do nome índio de William Trodgon na sua forma anglicizada. Este nome índio, como se constata, denota a Lua – tradicionalmente associada ao mistério, ao inconsciente, aos impulsos, às emoções, ao irracional e à magia. Note-se ainda que a lua deste nome *Heat Moon/ Moon of Heat* está também, como refere o narrador, associada ao calor intenso do verão ou a uma “lua de sangue”. Sintomaticamente, a narrativa *Blue Highways* inicia-se quando: “[...] on the morning of my departure, I had seen thirty-eight Blood Moons, an age that carries its own madness and futility.” (*Blue Highways*, pag. 5)

Logo na capa da primeira edição de *Blue Highways* (1982) percebe-se a importância que o escritor dá ao seu nome índio ao usá-lo enquanto nome do autor da obra, e não William Trodgon, o qual apenas aparece no rosto do livro dentro de parêntesis rectos, tendo na edição de 1999 desaparecido por completo. Ao adoptar como nome literário *William* (nome próprio tipicamente germânico) associado ao apelido *Heat-Moon* (de origem, como se viu, índia), o escritor sublinha a importância que para ele tem suas origens índias, pois este é o apelido dos seus antepassados desta linhagem. Contudo, ao mesmo tempo o narrador afirma desconhecer se ele é de facto mais índio do que inglês ou irlandês, origens que ele também partilha.

Porquê então esta ênfase dada às origens índias? O próprio conceito de identidade que o autor tem em mente dá-nos em parte a resposta a esta questão. Em 1974, Gary B. Nash no seu estudo das relações entre os três principais grupos étnicos ao longo do processo inicial de colonização dos actuais Estados Unidos, *Red, White and Black. The Peoples of Early North America* – estudo que após trinta e cinco anos (2009) ainda se mantém como uma referência no seu campo – lembra-nos que:

Modern science finds that race is not biologically determined. It is socially and historically constructed. No objective foundation exists for the idea that a person belongs to one biological "race" or another, or that a particular number of distinct races exists. It is now apparent that Europeans in the New World fashioned different codes of

race relations based on their own needs and attitudes concerning how people should be classified, treated and separated (*Red, White and Black*, pag. 5)

As afirmações de Gary B. Nash questionam as modalidades tradicionais de definição de identidade baseadas na pertença a um determinado grupo étnico. A identidade não é, portanto, definida por relações de consanguinidade, mas pela percepção cultural externa e interna que um certo grupo humano faz de si, e cujas características são entendidas como expressão de uma certa cultura. Como pode então Heat-Moon definir-se do ponto de vista da sua identidade? Segundo o narrador de *Blue Highways*:

I have other names: Buck, once a slur – never mind the predominant Anglo features. Also Bill Trogdon. The Christian names come from a grandfather eight generations back, one William Trogdon, an immigrant Lancashireman living in North Carolina, who was killed by the Tories for providing food for rebel patriots and thereby got his name in the volume four of *Makers of America*. Yet to the red way of thinking, a man who makes peace with the new by destroying the old is not to be honored.³⁰ Or so I hear. (*Blue Highways*, pag. 5)

É, então, Heat-Moon um americano ou um índio? Uma nação fundada por imigrantes ingleses, mais tarde abrigo por muitos outros provindos de muitas outras nacionalidades europeias, num espaço em que inúmeras populações índias já habitavam, para a qual escravos da África foram trazidos em grande número, parece desde o início ter tido uma identidade complexa. Mas como terá então a identidade nacional se consolidado? Para o historiador Sacvan Bercovitch, em *Fusion and Fragmentation: the American Identity* (1980), a unidade e força da identidade americana foram inicialmente um produto da retórica:

The *figura* of America, implanted by the New England Puritans, was nurtured through the Great Awakening, and the French and Indian Wars, and came to full flower in the spirit of '76. In a ritual procession of speeches and sermons that made oratory a high American art-form, the spokesmen for the Republic, blending nationalism and typology, gave the country a past and future in sacred history; elevated its so-called "true inhabitants", the Protestant Europeans who had emigrated within the past century or so, to the status of God's chosen; declared the vast territories around them to be *their* promised land; and consecrated their civil institutions as a fulfillment of prophecy ("Fusion and Fragmentation: the American Identity", 29)

A ligação com a realidade tem sido para Bercovitch cortada em favor da ênfase dada a conceitos

30 O Itálico é da minha responsabilidade

fundadores da identidade nacional, conceitos não fundamentados na realidade que se ia desenvolvendo à medida que o país ia nascendo e crescendo, embora tendo chegado à América muito antes com os Puritanos. Estes intitularam-se, desde logo, como povo escolhido, a América definiram-na como terra prometida e a sua colonização como missão divina. *A priori* estas ideias não corriam o risco de aparentemente serem desmentidas pelo curso da História, mas esta iria ser, de qualquer maneira, dirigida, interpretada ou então mistificada de acordo com elas. Parece exemplificativo o caso da Guerra da Independência entre as treze colónias que darão origem aos Estados Unidos e a Grã-Bretanha. As principais ideias usadas pelos americanos para “atiçar” os espíritos para a revolução foram: as da igualdade entre os homens, a do direito ao auto-governo, a da liberdade sendo oposta a qualquer forma de tirania. Mas já nesta altura, o século XVIII, destacava-se o contraste entre os princípios enunciados e uma terra onde a escravidão dos africanos era a base de uma grande parte da economia das colónias do sul, e assim a incapacidade para resolver este problema de imediato. Para além deste problema que estará na origem da Guerra Civil havia também que resolver a difícil questão dos índios. Há muito tempo que os índios, já nesta altura, viam as suas terras, onde moravam há milhares de anos, serem agressivamente ocupadas por colonos de origem europeia, não obstante as leis que o proibiam. Contudo, o que tornava esta situação aceitável – a escravatura de africanos e o extermínio dos índios – para as treze colónias, era o facto de eles não fazerem parte da dita *figura* da América, acima referida por Bercovitch, do “povo eleito”, embora quer índios quer descendentes de escravos africanos venham a ser incluídos, em tempos e graus diferentes, nessa mesma realidade a que se dá o nome de Estados Unidos. Note-se, ainda assim, que a maior força de uma identidade construída deste modo problemático foi, ao longo da História do país, a de poder, em determinados momentos económicos e de relevância política, absorver os contrastes étnicos e as tensões sociais. Bercovitch afirma ainda que uma vez tornadas fiéis aos princípios fundadores, acima enunciados, as mais diferentes características socio-culturais podem ser incluídas no conceito de identidade acima exposto, como ele demonstra nos casos tão diferenciados como o dos socialistas ou das feministas, dois grupos que defenderam valores em oposição aos da sociedade americana dominante na segunda metade do século XIX .

Mas Heat-Moon não recusa a sua identidade americana. Há, porém, a impressão de que a crise de identidade pessoal que ele experimenta em *Blue Highways* também incluía a sua identidade nacional e a percepção do seu país. Quando a viagem de Heat-Moon começa, o protagonista afirma que parte da cidade de Columbia sentindo-se alienado – “With a nearly desperate sense of isolation and a growing suspicion that I lived in an alien land, I took to *the open road* [...]” (*Blue Highways*, pag. 5)³¹ – ou seja, a perda de qualquer sentido de comunidade e de identificação com o seu ambiente.

31 O itálico é da minha responsabilidade.

Note-se a irónica e contrastiva referência a “Song of the Open Road”: “Afoot and light-hearted I take to the open road,/ Healthy, free, the world before me,/ the long brown path leading wherever I choose.” (*Leaves of Grass*, 121) Para além disso, Heat-Moon, talvez de modo inconsciente, faz-nos lembrar o tom depressivo da apóstrofe de Allen Ginsberg a Whitman em “A Supermarket in California” (1955): Will we stroll dreaming of the lost America of love past blue automobiles in driveways, home to our silent cottage?” Tal como em *Travels with Charley* de John Steinbeck, Heat-Moon parece querer recuperar uma imagem perdida do seu país, e através dela recuperar parte da sua própria identidade. Existe na narrativa um paralelismo entre a identidade do autor e a dos Estados Unidos. Pode-se confirmar esta hipótese, por exemplo, com o facto de o subtítulo de *Blue Highways* ser “A Journey into America”, o qual se articula com o sentido profundo desta narrativa auto-biográfica directamente relacionado com o tema tradicional da “viagem dentro de si mesmo”, ou de acordo com o Oráculo de Delfos, “Conhece-te a ti mesmo”. O protagonista viaja portanto à procura de um país que seja mais conforme com a sua personalidade e um mapa para esta: procura-o fora das grandes cidades, da modernidade e da riqueza, procura-o antes na província remota e, em certos casos, esquecida. Procura-o na autenticidade de lugares e pessoas longe de imagens estereotipadas da América como país de sucesso, numa constante tensão entre o passado e o presente, com este a ser visto muitas vezes como uma força corruptora do estilo de vida e dos valores do primeiro, a reflectir provavelmente a falta de confiança no futuro do escritor, na altura da sua viagem.

Como é então que Heat-Moon encaixa a sua identidade nas muitas contradições do seu país? Seguidamente, irei analisar várias oposições, cujos polos de sentido extremos são usados pelo escritor e, em particular, pelo seu protagonista, para definir a complexidade da sua narrativa, tanto interna como externa ao sujeito. A própria escolha de Heat-Moon das estradas secundárias dos Estados Unidos – as *blue highways* – para viajar, e a sua maior afinidade com a América rural do que com a urbana, reenviam para um assunto problemático desde o nascimento do país. Como argumenta Hague na sua obra *American Character and Culture*, depois da Revolução, duas grandes facções enfrentavam-se quanto ao rumo que a nova república deveria tomar. O país era ainda na sua maioria rural e, como já vimos, Thomas Jefferson, um dos pais fundadores da nação, ambicionava manter dominante este modelo de “americano” e de identidade nacional centrados em torno de um modelo agrário marcado pelo poder dos pequenos cultivadores independentes, unidos pelo trabalho na quinta e pela família enquanto núcleo social de base.

O modelo de nação proposto por Jefferson era, pois, o de uma democracia agrária, com uma forte permanência das autonomias locais, onde o poder era atribuído aos “aristocratas naturais”, isto é, os

que pareciam merecê-lo por possuir e trabalhar a terra produtivamente. Do outro lado havia Alexander Hamilton que favorecia um maior poder do governo central e um maior protagonismo do comércio na vida do país. Hague define os dois modelos, o de Jefferson e o de Hamilton, enquanto "democracia agrária" e "aristocracia capitalista", afirmando que o curso realmente tomado, síntese das duas abordagens, tem sido o motor para o desenvolvimento de uma democracia de índole capitalista, como a americana.

Não obstante o facto de os Estados Unidos se terem desenvolvido como país muito industrializado e marcado pelo capitalismo, os valores fundadores da América agrária ficaram como parte fundamental da sua identidade. Como um homem da rua, anónimo, na Carolina do Sul afirma a Heat-Moon:

Living in rural America without land is to be without strength [...]. May I suggest you how it was that Jimmy Carter rose from what some have called 'nowhere' to Presidency? [...] Because he showed us he came from the land. To an American, land is solidity, goodness and hope. American history is about land. (*Blue Highways*, pag. 62)

A citação mostra como, apesar da urbanização e da industrialização que dominaram o crescimento do país, os Estados Unidos em que Jefferson pensava e o que idealizava de forma utópica, tornaram-se de algum modo reais e enformaram uma parte importante da identidade americana. Mesmo estando longe em termos histórico-temporais de Jefferson, Heat-Moon partilha a mesma ideia da ligação à terra, e até parece pensar nas cidades em geral como lugares onde os valores humanos são corrompidos. Em Oregon, no noroeste americano, a estrada que percorre obriga-o a passar por Portland, a maior cidade deste Estado periférico.³² Jantando na cidade, o protagonista encontra um estudante com quem fala que apenas parece considerar como factor decisivo na vida o dinheiro:

“You’d trade lives with a middle-aged couple? Your parents of all people?”

“With their buying power, sure. The economy’s about to hit bottom.”

“Don’t you know kids are supposed to rebel against their parents’ values?”

“I am. They hate their life.”

“You don’t want to take off for England or Japan? How about a little warm-up trip to Yonkers³³? “Maybe – if I had enough money [...] (*Blue Highways*, pag. 229).

32 Portland é uma das duas cidades americanas com mais de meio milhão de habitantes que Heat-Moon visita de passagem ao longo da narrativa de *Blue Highways* (a outra foi Phoenix no Arizona).

33 Cidade no Estado de Nova Iorque, retratada por Edward Hopper numa sua obra de 1916

Mesmo que tenha sido uma escolha propositada, o facto de esta mentalidade aparecer num jovem numa grande cidade, se não é significativa quanto à identidade do país, é eloquente pelo menos quanto à percepção que Heat-Moon tem dele.

Mas o contraste principal da identidade de Heat-Moon desenvolve-se através de uma tensão entre o facto de pertencer à cultura da maioria branca de origem anglo-saxónica e a sua herança Osage, mesmo se num contexto sem muitas ligações directas aos índios. Sendo problemática e falaciosa uma noção de identidade baseada apenas em critérios biológicos, em particular num país onde esta leva frequentemente a escolhas entre valores contrastantes e antagónicos, há que pensar, no caso de Heat-Moon, mais numa identidade cultural, tal como apreendida pelo sujeito. Assim, embora longe no tempo a ligação biológica deste autor com as culturas índias, em particular a Osage, acaba por ser o pretexto para se abordar uma mundividência e uma espiritualidade mais adequadas ao entendimento de Heat-Moon. Como o pai do protagonista afirma: “[...] Each of the people from everywhere, when you see in them far enough, you’ll find red blood and a red heart. There’s a hope.” (*Blue Highways*, pag. 5).

Desde o início de *Blue Highways* constata-se que Heat-Moon frequentemente associa elementos da sua vida com realidades culturais e acontecimentos da história dos índios americanos. Assim, por exemplo a sua carrinha é baptizada *Ghost Dancing*, os muitos conflitos com a primeira mulher são chamados com humor amargo de *Indian Wars*³⁴. A própria viagem relatada em *Blue Highways* encontra eco, como o autor o confessa na representação da viagem, tal como os Hopi a fizeram em gravuras rupestres:

Carved in a rock near the village of Shipolovi is the ancient symbol [...]:



With variations, the symbol appears among others Indians of the Americas. Its lines represent the course a person follows on his “road of life”. As he passes through birth, death, rebirth. Human existence is essentially a series of journeys, [...] a kind of map of the wandering soul, an image of a process; but it is also, like most Hopi’s symbols and

34 Ver notas 16 e 22

ceremonies, a reminder of cosmic patterns that all human beings move in.³⁵ (*Blue Highways*, pag. 185)

Note-se ainda nesta citação a inconsciente aproximação do imaginário mitológico Hopi da visão da América e da humanidade desenvolvida por Walt Whitman. Por exemplo, a expressão “road of life” lembra necessariamente Whitman assim como a visão de um padrão cósmico seguido por todos os seres humanos para lá das suas particularidades étnicas. Este círculo Hopi, acima descrito, embora à partida com uma significação existencial, está relacionado com o círculo de Black Elk, que ele toma como exemplo do curso da vida.

O escritor parece, portanto, ter estabelecido uma ligação com as culturas índias no seu interior. Mas mesmo assim a sua parte anglo-saxónica dele não pode deixar de causar um contraste. De facto, durante da viagem são relatados muitos episódios de encontros entre brancos e índios ocorridos nos lugares por onde ele passa, que pela maioria mostram a atitude de vexação e exploração dos brancos. Passando pela Carolina do Norte, Heat-Moon fala da colónia de Fort Raleigh, um dos primeiros tentativas dos ingleses de estabelecer uma colónia permanente nos actuais Estados Unidos. Entre a violência e a incompreensão de costume, fala de Thomas Harriot, o cientista da segunda expedição à colónia, que, para além de ter descrito em pormenor a natureza da área, mostrou uma rara compreensão e empatia pelos índios. Heat-Moon afirma que: “The failure of the new people to give comparable respect to the Indians [...] would, more than any other cause, open a gulf between red men and white, a division not yet closed” (*Blue Highways*, pag. 65). A impressão é que Heat-Moon esteja a tentar estabelecer uma ponte neste espaço entre homens “brancos” e “vermelhos”. É indicativa a observação acerca da relação com os índios de Lewis e Clark, cujos jornais de viagem Heat-Moon cita frequentemente, a propósito de uma encontro entre Euro-Americanos e índios (os Nez Perce):

Through such combinations of boldness and humanitarianism, [...] Lewis and Clark moved their small group for twenty-six months through eight thousand miles of wild land with only the loss of two Indians and one soldier [...]. For three-quarters of a century after the two visits of the Corps of Discovery, the Nez Perce did not fight white men because the captains had conducted the first encounter so well (*Blue Highways*, pag. 245)

Para além da paixão pela literatura de viagem, da qual *The Journals of the Lewis and Clark*

35 O itálico é da minha responsabilidade.

Expedition constitui um dos maiores exemplos do século XIX nos Estados Unidos, o que parece atrair Heat-Moon nesta obra é a abordagem do encontro com as culturas que vieram a conhecer durante da viagem. A forma que Heat-Moon parece utilizar de conciliar as duas identidades parece de escolher em cada cultura o que melhor representa a pensamento e a espiritualidade de cada uma. Os que ele define os *vademecums* que leva consigo na viagem são *Leaves of Grass* e *Black Elk Speaks*; a obra-prima de um poeta de origens europeias e para muitos poema fundador dos Estados Unidos, e o relatório da vida e do pensamento de Black Elk, xamã dos Oglala Lakota. A maior lição que o protagonista parece aprender dos dois é, como já referido anteriormente, a pertença dos homens a uma ordem superior abrangendo todas as coisas. Ele mostra também algum interesse pelo misticismo cristão, como na visita ao mosteiro trapista, em que explora a escolha deles de enclausurar-se e à procura de sentido no mundo. Mas parece mais orientado para uma concepção circular em vez que linear do universo, para a unidade do homem à natureza, enfim para um pensamento mais extra-ocidental, mas também para uma concepção já quase pós-moderna do espaço. Pois é importante também lembrar da influência que o pensamento oriental teve sobre o Trascendentalismo do New England. O que Heat-Moon parece então tentar de fazer é operar uma síntese de várias culturas. Mais uma vez, o conceito principal parece ser a unidade.

Numa das poucas referências a questões mais pessoais, falando do "Boss of the Plains" citado acima³⁶, Heat-Moon diz que ele estava completamente virado para dentro de si, mas mesmo assim evitava enfrentar-se realmente a si mesmo, enquanto, observando a América e os seus habitantes à sua volta, reflete sobre si mesmo e sobre a identidade. E, como na cosmologia dos Hopi, uma viagem circular leva gradualmente à afirmação, neste caso da sua própria identidade, à construção de um mapa e geografia interior e exterior com função identitária. Quase ao fim da viagem, voltando a analisar o que lhe deu início, o protagonista afirma:

Like a crazed enemy running amuck, ego, that excessive looking inward, had had its way in the Indian wars and now the old life with the Cherokee was lost. But what had not been lost was the chance, as Black Elk says, "to make over". A man cannot remake ego because it is able to grow only in size like a simple cell. A locked form unable to change its structure, it is ever only what it is. Not so an angle of vision - [...] *that* a man could make over. To remake is his potential, his hope (*Blue Highways*, pag. 399)

Heat-Moon chegou a perceber que não pode recuperar a vida passada, nem pode mudar o próprio ego. Mas pode mudar a sua perspectiva, para ganhar uma visão mais completa de si e do seu papel

36 Ver pag. 31

no mundo. Juntamente com a sua forma filosófica de encarar a mudança, procura a síntese dos contrastes para ganhar um novo *ângulo de visão*, parece ser o que de mais importante a estrada tinha para ensinar, tanto a Heat-Moon como aos seus leitores.

4. *This heart's geography's map: os retratos fotográficos em Blue Highways*

Como já tive a oportunidade de referir, em 2012 foi publicado o livro *Blue Highways Revisited* em que os fotógrafos Edgar I. Ailor III e Edgar I. Ailor IV percorrem o caminho seguido por Heat-Moon, fotografando os lugares pelos quais ele tinha passado e tendo encontrado algumas das pessoas que tinha encontrado. Embora a descrição das paisagens predomine na narrativa propriamente dita, vários elementos testemunham a importância da fotografia para Heat-Moon: primeiro o facto de ele ter levado em viagem entre poucas coisas, duas câmaras, dando ao leitor a possibilidade de encontrar em *Blue Highways* as fotografias das pessoas que julgou mais interessantes e com que teve encontros mais extensos e significativos. Contudo, a decisão de pôr fotografias no livro é original. Por que é que Heat-Moon terá feito esta escolha?

A fotografia tem um papel importante na vida de Heat-Moon, como podemos deduzir pelo BA que tirou em fotojornalismo. Em *Blue Highways Revisited* chegamos a saber que a mala das suas câmaras tem um autocolante de *Life* perto da pega, pois o sonho de Heat-Moon em miúdo era o de ser fotógrafo para aquela revista. No epílogo o escritor conta como a própria ideia da viagem que um dia iria tornar-se *Blue Highways* se relaciona com a fotografia:

The trip - and that means *Blue Highways* too - began four years earlier when I started wondering whether I could cross the United States by auto without ever using a federal highway. Could I go coast to coast on those state and county roads lined out in blue in my old atlas? I sat down one evening and looked for a route. It would not be easy in the Far West, but after an hour I'd found a couple of potential courses between the Atlantic and the Pacific, and what's more, I had an idea for a photo-story I thought the *National Geographic* would take an interest in: "Across America on the Blue Roads" (*Blue Highways*, 417)

Assim, embora a viagem que Heat-Moon acaba por realizar seja em muitos aspectos diferente da que tinha planeado, dois “planos” ficaram: as estradas secundárias e as fotografias. É de qualquer forma interessante observar que as fotos tenham acabado na versão final de *Blue Highways* através de inúmeras rescritas, o que nós leva a perguntar qual é que é o real significado delas na obra e qual é a produtividade de sentido que trazem.

Em *Blue Highways Revisited* há uma introdução do próprio Heat-Moon em que centra a sua atenção

num assunto já explorado anteriormente neste trabalho:

The photographs, often with remarkable accuracy, capture my verbal images and the spirit of the book. Taking the journey again through these pictures, I have been intrigued and even somewhat reassured that America has been changing not quite so destructively as often it can seem (*Blue Highways Revisited*, ix)

O que mais parece fascinar Heat-Moon do projecto de *Blue Highways Revisited* é a ideia de captar e mostrar de forma tangível a mudança que ocorreu durante os anos que a separam de *Blue Highways*. Heat-Moon apercebe-se que o seu país está a mudar constantemente; considera os dois textos como imagens dos Estados Unidos no momento em que foram escritos, que por meio da comparação dão a possibilidade de observar a acção do tempo no espaço e nos lugares. Para o efeito a fotografia parece oferecer uma ferramenta mais do que adequada. Ao pé da replica de Stonehenge no estado de Washington, Heat-Moon tinha afirmado: "That's how a man sees the continuum: by the tracks it leaves" (*Blue Highways*, 241). O rasto que o *continuum* do tempo deixa parece ser neste caso as fotografias. Susan Sontag afirma em *On Photography*:

All photographs are *memento mori*. To take a photograph is to participate in another person's (or thing's) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time's relentless melt. Cameras began duplicating the world at that moment when the human landscape started to undergo a vertiginous rate of change: while an untold number of forms of biological and social life are being destroyed in a brief span of time, a device is available to record what is disappearing. (...) The photographs of neighborhoods now torn down, rural places disfigured and made barren, supply our pocket relation to the past. (pag. 15)

Sontag afirma então que a fotografia é um meio de conservar no tempo certas formas de vida, tanto biológica como social. Durante a sua viagem, Heat-Moon parece mesmo estar à procura de formas de vida social que estão a desaparecer e que, de certa forma, já parecem ter desaparecido da imagem oficial do país. Muitas das pessoas fotografadas e dos lugares onde elas estavam parecem agora relíquias dum tempo passado: a cabana de troncos de Bob Handriot em Kentucky, o *general store* da família Watts em Tennessee, a loja de cabeleireiro dos anos vinte de Claud Tyler no Texas, o mosteiro cisterciense em Georgia, a antiga casa de madeira em New Hampshire onde a família de Tom Hunter faz o xarope de bordo há seis gerações. Todos estes lugares, que mal encaixam num país ocidental industrialmente desenvolvido em finais dos anos setenta do século XX, são pelo

contrário altamente representativos da América da qual o protagonista vai em busca. Um forte sentido de perda alastra-se pela narração, enquanto Heat-Moon assiste ao desaparecimento da América dos *general stores* e dos cafés de gestão familiar em favor das cadeias comerciais e dos *fast food*. Susan Sontag afirma que "Behind the ritualized claims of american photographers to be looking around, at random, without preconceptions (...) is a mournful vision of loss" (*On Photography*, pag. 67). De facto a ideia da fotografia como meio para preservar realidades em desaparecimento é fortemente presente nos Estados Unidos desde o século XIX. O *Bureau of Ethnology*, mais tarde *Bureau of American Ethnology*, foi fundado em 1879 como resposta à percepção que a própria sobrevivência dos índios estivesse em perigo. Sobretudo depois do massacre de Wounded Knee, quando a possibilidade apareceu mais real, um esforço foi feito para tentar guardar no tempo pelo menos um registo visível dos índios. Estava então ainda numa fase embrionária a corrente documental da fotografia americana, que grande importância viria a adquirir no século XX, e que iria por exemplo desenvolver uma atitude de denúncia. De acordo ainda com Sontag:

Americans, less convinced of any basic social arrangements, experts on the "reality" and inevitability of change, have more often made photography partisan. Pictures got taken not only to show what should be admired but to reveal what needs to be confronted, deplored – and fixed up. (*On Photography*, pag. 63)

Fotografia, portanto, que não apenas regista o ocorrer da mudança quando ocorrer mas encoraja-a quando for necessária. Pode-se achar um claro exemplo desta concepção da fotografia na obra produzida pela *Farm Security Administration*. Depois da crise económica que em 1929 atingiu os Estados Unidos e a seguir o mundo inteiro, o presidente Franklin Delano Roosevelt fundou a *Resettlement Administration* em 1935, substituída em 1937 pela *Farm Security Administration*. No quadro das medidas tomadas para ajudar o país a sair da depressão, a FSA visava ajudar os cultivadores tornados pobres pelas tempestades de pó e pelas dívidas contraídas. A organização contava também com uma estrutura concebida para sensibilizar os cidadãos perante as condições de vida dos rendeiros e as dificuldades das migrações destes, mas também para mostrar os resultados dos planos governativos. Sob a direcção de Roy Stryker, a "Historical Section - Photographic" contratou fotógrafos como Walker Evans e Dorothea Lange para dar uma representação visível desta realidade. A fotografia *Migrant Mother* de Lange de 1936 irá tornar-se icónica da época e do drama da crise. Quanto a Walker Evans, para além das fotos para a *Farm Security Administration*, os seus trabalhos de maior sucesso nos anos 30 foram reunidos no livro *Let Us Now Praise*

Famous Men, onde, junto com o escritor James Agee, abordou o mesmo assunto das condições dos rendeiros, e *American Photographs*. O último, com origem numa exibição em 1937 no Museum of Modern Art em Nova Iorque, deu origem ao livro do mesmo título do ano seguinte, e tem sido interpretado como um retrato dos Estados Unidos numa exacta altura. De acordo com Lincoln Kirstein, autor do ensaio introductivo à obra, o que Evans quis mostrar foram os efeitos da revolução industrial sobre o país. Trabalhando por associações e dissonâncias, ao mostrar uma América urbana ao lado duma outra rural, ao apresentar muitas imagens de instalações industriais e dos seus trabalhadores, ao retratar a relação do homem com as máquinas, ao destacar os objectos de consumo, Evans parece estar mesmo a tentar de capturar em fotogramas, *by slicing out this moment and freezing it*, um momento de mudança na história do país³⁷. Como afirma Kirstein:

His work, print after print of it, seems to call to be shown before the decay which it portrays flattens all sagging rooftrees and rusts all the twisted automobile chassis. Here are the records of an age before an imminent collapse. His pictures exist to testify to the symptoms of waste and selfishness that caused the ruin, and to salvage whatever was splendid for the future reference of the survivors. (*American Photographs*, 194)

Há de facto muitas semelhanças com a percepção dos Estados Unidos de Evans e de Heat-Moon:

The eye of Evans is open to the visible effects, direct and indirect, of the industrial revolution in America, the replcement by the machine in all its complexities of the works and hearts once done by individual hands and hearts, the exploitation of men by machinery and machinery by men. He records alike the vulgarization which inevitably results from the widespread multiplication of goods and services, and the naive creative spirit, imperishable and inherent in the ordinary man. (*American Photographs*, pag. 196)

As duas Américas de Evans, a rural a desaparecer e a urbana, industrial e consumista a ocupar o seu lugar, podem ser comparadas com a América das *blue highways*, da qual Heat-Moon viaja à procura e a "alien land" na qual tem a impressão de ter vivido até então. De forma parecida, Robert Frank, fotógrafo natural da Suíça, encorajado pelo próprio Walker Evans, empreendeu um trabalho similar na década dos 50. Publicado em 1958 em França e no ano seguinte nos Estados Unidos, *The Americans* nasce como resultado de uma série de viagens de carro pelo país. O retrato resultante, segundo Mary W. Marien, é:

³⁷ Ver imagem 5, Anexo 1

[...] a soul damaged population, fluctuating between violence, ignorance and despair. (...) In the collection of these images (...) Frank transformed tokens of American postwar prosperity, such as automobiles and television sets, casting them as conduits of an insidious commercialism that was profoundly alienating individuals from each other and from the wider society (*Photography: a Cultural History*, pag. 339)

Mais uma vez, duas imagens da América parecem estar em comparação. Dum lado o país que graças à riqueza atingida após a Segunda Guerra Mundial pode gozar um estilo de vida definitivamente votado ao consumismo; do outro uma população que parece recuar das relações humanas e virar-se para dentro de si. Uma certa forma de crítica aos modelos de vida imperantes é implicitamente sublinhada pelo facto de Jack Kerouac ter escrito a introdução à edição americana de 1960, depois de Frank ter ganho uma certa reputação entre os escritores *beat*. Temas importantes na obra são imagens e ambientes que remetem facilmente para *Blue Highways*: são de facto frequentemente representados estradas e carros³⁸, restaurantes e bares que parecem coincidir com os encontrados à beira da estrada e descritos tão vividamente por Heat-Moon. O facto de *The Americans* ter sido realizado principalmente em viagem permite-nos aproximar ainda mais as duas obras. E se a viagem de Heat-Moon irá tornar-se em *Blue Highways*, tornando a obra e a viagem virtualmente uma coisa só³⁹, Robert Frank afirma: "Photography is a solitary journey. That is the only course open to the creative photographer" (citado em: *Photography: a Cultural History*, pag. 340)⁴⁰.

A afinidade de Heat-Moon com esta tradição da fotografia americana, ajuda a responder à segunda pergunta: de que forma é que as fotos de *Blue Highways Revisited* mostram a mudança se as compararmos com as de *Blue Highways*? A primeira diferença digna de consideração é que nem todas as pessoas fotografadas em 1978 estão presentes em *Blue Highways Revisited*: de vinte e duas pessoas, apenas nove foram entrevistadas e fotografadas novamente em 2012⁴¹. Não lhe foi possível entrar em contacto com algumas delas, por exemplo o homem viajando à boleia de origens Apache Porfírio Sanchez, que nem sequer o próprio Heat-Moon tinha conseguido contactar na altura em que estava a publicar o livro⁴². Muitas delas entretanto faleceram. Se Sontag sugere que uma fotografia

38 Ver imagem 6, Anexo 1. Carros e estradas já tinham tido um papel de relevo em *American Photographs* de Walker Evans

39 "The trip- and that means *Blue Highways* too" diz Heat Moon no epílogo (pag. 417)

40 Podemos ver um mapa da viagem da qual nasceu *The Americans* de Robert Frank à ligação: <http://petapixel.com/2014/07/18/photographer-looks-retrace-footsteps-robert-frank-americans/>. É interessante ver como o mapa seja algo parecido com o mapa da viagem de *Blue Highways*

41 Ver imagens 2 e 4, Anexo 1

42 Como explicado no epílogo, antes da publicação de *Blue Highways* Heat-Moon enviou às pessoas cujas conversas iriam aparecer na obra um formulário, que ele chama *accuracy check*, pelo qual elas aprovavam a forma da qual

implica também participar da mutabilidade e mortalidade de alguém, isto torna-se evidente em *Blue Highways*, onde as fotografias são de pessoas previamente desconhecidas encontradas por acaso em viagem. A ideia torna-se ainda mais forte se considerarmos que a fotografia em si, o objecto que traz a representação, pode sobreviver à pessoa representada, como é o caso com as fotografias de *Blue Highways*. Para citar ainda Sontag: "A photo is both a pseudo-presence and a token of absence" (*On Photography*, pag. 16) Quanto às pessoas que foi possível encontrar, a mudança é claramente visível na vida delas, como é óbvio depois de tantos anos. Algumas delas alcançaram os objectivos que tinham na altura de *Blue Highways*, muitas já não têm a actividade que tinham, outras tiveram que enfrentar doenças. Em geral, todas têm em comum o terem que re-modular as próprias vidas face à mudança, pois todas apresentam no aspecto exterior o dado evidente das marcas do tempo. Se para Heat-Moon a mudança é a "quarta dimensão" do viajante, e é só a partir dela que se infere o tempo, esta torna-se bem visível ao olhar para as fotos de *Blue Highways*, retratando personagens, que de facto existiram, tantos anos depois de terem sido tiradas. E se "The nature of things is resistance to change, while the nature of process is resistance to stasis" (*Blue Highways*, pag. 241), a comparação entre as velhas e as novas fotografias torna evidente o processo de adaptação dinâmica à mudança da qual já falei anteriormente.

Como referi, o autor preferiu descrever as paisagens através das palavras e dedicar a fotografia às pessoas. Através da comparação dos retratos contidos nos dois livros procurei demonstrar quanto os retratos podem ser adequados a evidenciar o passar do tempo e a mudança que traz, como o próprio Heat Moon afirma no prefácio de *Blue Highways Revisited*: "Because the people in my book have always been at the center of readers' curiosity, Ed's portraits, side by side with my earlier ones, are revealing and touching, and will be one of the most interesting aspects of *Blue Highways Revisited*" (ix). A possibilidade de capturar a imagem de uma pessoa e fixá-la no tempo foi desde o início uma das maiores atrações da fotografia. Os retratos foram usados desde metade do século XIX no campo da medicina, sobretudo com doentes mentais, e na antropologia, com estudos fotográficos de diferentes etnias que visavam confirmar teorias racistas. E se C. Nègre começou na primeira metade de 1890 a retratar homens de rua, logo a partir dos anos quarenta de 1800 desenvolveu-se o gosto por fotografias das celebridades. Nos Estados Unidos, a fotografia teve grande impulso na altura da Guerra Civil, durante da qual o público, que via a guerra através das fotografias publicadas em jornais e revistas, aprendeu a reconhecer a sua função histórica. As fotos mais famosas da guerra foram produzidas por Matthew Brady e Alexander Gardner. Brady, convencido que as grandes personalidades sejam as forças que dão rumo à História, realizou, para além de imagens dos campos de batalha, muitos retratos de personagens ilustres, incluindo várias do presidente Lincoln.

tinham sido representadas e aceitavam de aparecer

Enquanto Gardner, inicialmente colaborador de Brady e também autor de imagens que acabaram por tornar-se icônicas da guerra como "Home of a Rebel Sharpshooter" (1863), fotografou também os vastos espaços do oeste americano seguindo a construção da *Pacific Railroad*. Os dois fotografaram e estabeleceram uma ligação com um autor que já vimos ter sido muito importante pelo desenvolvimento de *Blue Highways*: Walt Whitman. Whitman cresceu na época em que a fotografia ia desenvolvendo-se, ficando extremamente fascinado pelas galerias de retratos que podia ver em Nova Iorque. Foi também uma das primeiras pessoas famosas a ter um *corpus* bastante consistente de fotografias de si mesmo. Mas sobre tudo, incluiu desde a primeira edição de 1855 seus retratos em *Leaves of Grass*, continuando a incluir novos em cada nova edição. De acordo com Ed Folsom, Whitman foi atraído para a fotografia pela sua paixão tipicamente americana pelo progresso e pelas ciências, pela sua possibilidade de aumentar a expressão da fisicidade que já era expressada no seu poema, e pela capacidade da fotografia de descobrir e revelar beleza onde outros meios de expressão não conseguiam, tal como ele visava fazer com a sua poética (*Walt Whitman's Native Representations*, pag. 100 - 102). A reacção face aos retratos pode ter inspirado em Whitman o poema "Out from behind the mask (To Confront a Portrait)". Na sua análise da relação de Whitman com a fotografia, Folsom mostra como a primeira parte do poema esteja repleta de metáforas de separação, do rosto como tenda atrás da qual a vida passa, dramas consumam-se, inteiros universos podem ser contidos. Porém no fim da primeira estrofe há uma abertura para o exterior, e Folsom destaca a definição do rosto como "heart's geography's map", já não cobertura mas expressão da vida interior, e enquanto mapa possibilidade de compreensão para o outro. A abertura leva a uma troca de olhares, num encontro casual, que gera um encontro de almas:

Lingering a moment here and now, to you I opposite turn
As on the road or at some crevice door by chance, or open'd window,
Pausing, inclining, baring my head, you specially I greet,
To draw and clinch your soul for once inseparably with mine,
Then travel travel on (*Leaves of Grass*, pag. 296)

Segundo Folsom, a imagem reflete um retrato a juntar por um momento as almas do sujeito e do observador, num instante isolado antes que a viagem da vida continue. Mas o poema parece apresentar também muitas referências a uma verdadeira viagem: o rosto é um mapa, o encontro ocorre numa estrada, e depois continua-se a viajar. O olhar entre dois estrangeiros que se encontram por acaso no caminho, permite-lhes conectar as almas antes que a viagem da vida prossiga, pode ser

facilmente comparado às fotografias que Heat-Moon tira às pessoas que encontra casualmente na sua viagem, trocando com elas histórias e pensamentos. Também a ideia do rosto como mapa sugere a mesma associação entre o escritor e a paisagem, discutida anteriormente. Assim, se o rosto é uma imagem do espaço pessoal do escritor, os rostos das pessoas que encontra ao longo do caminho tornam-se um retrato dos próprios Estados Unidos. Qual é então a imagem do país que obtemos se juntarmos os retratos fotográficos feitos por Heat-Moon?

O que se salienta neles é uma América provinciana e rural, proletária e pequeno-burguesa. Às vezes a paisagem aparece por trás das figuras, vasta e desolada, parecendo mais ameaçá-las do que acolhe-las. Elementos recorrentes são fatos de trabalho e construções em madeira, este fundo lembrando muito as fotografias de Walker Evans em *Let Us Now Praise Famous Men*, que remetem para cenários rurais e pessoas que praticam actividades manuais. Livros também aparecem em retratos *indoor*, sublinhando a presença entre os sujeitos de pessoas que praticam trabalhos intelectuais, professores tal como o protagonista. Porém, ironicamente o retrato que parece faltar é mesmo o dele.

Como referi, ao longo da sua viagem Heat-Moon percebe estar a observar-se realmente a si mesmo e tentar reconstruir a sua personalidade. Deste processo pode reconhecer-se também um equivalente visual. A primeira vez que encontramos o protagonista literalmente a olhar para si mesmo é depois de ter saído das Montanhas de Chiricahua, no Arizona: "In the side mirror, the powdery visage of a man embraced by the desert; I was wearing a layer of the Chiricahuas" (*Blue Highways*, pag. 168). Como se disse, a proposito da identidade, parece haver e procurar-se na obra uma identificação do protagonista com o seu país. Olhando para si mesmo pela primeira vez no espelho retrovisor, a sua imagem e a do país parecem ser literalmente misturadas, uma indistinguível da outra. Quando em Nevada Heat-Moon volta a rever-se no vidro, a percepção já parece ter mudado: "I looked out the side window. For an instant, I thought the desert looked back. Against the glass, the reflection of an opaque face. I couldn't take my attention from that presence that was mostly an absence."⁴³ (*Blue Highways*, pag. 191). Prosseguindo a viagem, a percepção da auto-imagem parece estar inicialmente confusa, mas embora comece a ganhar alguma definição, o sujeito ainda reconhece o ambiente e a si mesmo como duas entidades separadas. Tal como na mitologia dos Hopi, o protagonista parece procurar (re-)afirmar progressivamente a sua identidade em viagem. A metáfora do espelho volta ainda com mais intensidade através das palavras de Walter de la Mare: "Things are the mind's mute looking glass", fazendo o sujeito perceber que está a observar-se a si mesmo, através da paisagem observada. Chegado naquele ponto da viagem, o sujeito consegue finalmente

43 A última frase ecoa as palavras de Susan Sontag citadas anteriormente: "A photo is both a pseudo-presence and a token of absence" (*On Photography*, pag. 16)

ver a sua própria imagem ao espelho. O espelho, de acordo com Chevalier e Gheerbrant, associa-se a conceitos de sabedoria e descobrimento da natureza das coisas. O homem tem também sido entendido como um espelho frente ao cosmos, como na grande cadeia do ser medieval-renascentista, o que pode ser ideia de unidade do ser. Este imaginário encontra-se também, por exemplo, nos Sufis, místicos islâmicos, que vêem o universo como um conjunto de espelhos nos quais a essência infinita reflectida sob múltiplas formas, o que nos lembra, de certa forma, o panteísmo que faz parte da herança cultural tanto dos índios americanos como dos transcendentalistas⁴⁴, e com eles também de Whitman, o qual marca profundamente o pensamento e a obra de Heat-Moon. Conjuntamente com a sabedoria, o espelho simboliza também revelação e iluminação. A metáfora da iluminação é utilizada por Heat-Moon nos momentos em que as suas intuições se revelam verdadeiras, como se o sujeito fosse alvo de uma experiência epifânica: "That's when something opened like a windowshade unexpectedly rattling up in a dark room. A sudden, new cast of light" (*Blue Highways*, pag. 219). Um pouco mais adiante, para sublinhar a sensação de ter tomado nova consciência e um novo rumo existencial o sujeito afirma: "I had been a man who walks into a strange dark room, turns on the light, sees himself in an unexpected mirror, and jumps back" (*Blue Highways*, pag. 221) Para além do lugar onde se revelam as fotografias analógicas, a *camera obscura* (*dark room*, quarto escuro), considerada um dos antepassados da fotografia, foi um mecanismo usado no século XVIII como ajuda para desenhar formas: primeiro foi uma verdadeira sala, na qual o reflexo duma imagem no exterior entrava por um buraco numa parede e era projectada na parede oposta; depois passou a ser um dispositivo portátil, em que um espelho dentro dum corpo escuro refletia a imagem para um painel de vidro. Mas sobretudo, a ideia de luz entrando repentinamente dentro dum ambiente e tornando as coisas visíveis, lembra claramente o mecanismo do obturador deixando a luz entrar dentro da câmara e imprimindo as imagens no filme fotográfico. Usando, talvez inconscientemente, uma imagem que remete para a fotografia para indicar momentos de percepção e clareza, Heat-Moon torna mais evidente a função da fotografia para ele enquanto ferramenta e processo insubstituíveis de percepção da realidade. E ainda, se segundo Folsom as fotografias de Whitman em *Leaves of Grass* contribuíram para a metonímia que identifica o livro com o autor, as fotografias representando o país e o país representando o escritor fecham o círculo da identificação de Heat-Moon com *Blue Highways*. À semelhança de *Leaves of Grass* é uma presentificação do país no corpo e no texto.

44 A firma Emerson: "In the tranquil landscape, and especially in the distant line of the horizon, man beholds somewhat as beautiful as his own nature" (*Selected Essays, Lectures and Poems*, pag. 19)

5. *In paths untrodden: a presença das "blue highways" na cultura americana*

A importância da viagem para a História e a identidade dos Estados Unidos tornou-se, como se viu, um tema recorrente nas diversas formas de expressão. Contudo, é relevante para este trabalho tentar traçar a presença na cultura americana, dentro da imensa quantidade de literatura de viagens que foi produzida, de uma representação das estradas secundárias, tal como Heat-Moon as escolhe para viajar e conhecer. Walt Whitman, grande fonte de inspiração e exemplo para Heat-Moon, declarava já na segunda metade do século XIX, um gosto por caminhos desconhecidos ou menos batidos, como se pode ver em “Song of the Open Road” (1856):

Oh highway I travel, do you say to me Do not leave me?
Do you say *Venture not-if you leave me you are lost?*
Do you say *I am already prepared, I am well-beaten and undenied, adhere to me?*
O public road, I say back I am not afraid to leave you [...] (*Leaves of Grass*, pag. 122)

Nestes versos, citados por Heat-Moon e integrados em *Blue Highways*, antes de apanhar uma estrada indicada como perigosa (*Blue Highways*, pag. 167), Whitman recusa explicitamente viajar pelos caminhos mais confortáveis e conhecidos. E o sentido desta escolha pode ser ainda interpretado melhor à luz dos versos de “In Paths Untrodden” (1860):

In paths untrodden,
In the growth by margins of pond-waters,
Escaped from the life that exhibits itself,
From all the standards hitherto publish'd, from the pleasures, profits, conformities,
Which too long I was offering to feed my soul
[...]
Here by myself away from the clank of the world,
Tallying and talk'd to here by tongues aromatic,
No longer abash'd, (for in this secluded spot I would respond as I would not dare
elsewhere)
[...] (*Leaves of Grass*, pag. 95)

O sujeito whitmaniano associa os caminhos não batidos à fuga das aparências e falsidade, do conformismo, do “ruído” do mundo civilizado e industrializado. Por um lado, estes versos parecem antecipar temas importantes que a literatura americana de viagem desenvolverá na segunda metade do século XX, da viagem como fuga dos aspectos mais opressivos e repressivos da sociedade

moderna. Por outro lado, falar propriamente de estradas secundárias no século XIX parece fazer pouco sentido. Em primeiro lugar, é apenas possível definir “estradas secundárias” numa oposição com as estradas principais. Para ver um verdadeiro sistema de estradas se desenvolver nos Estados Unidos, temos que esperar até ao século XX⁴⁵. Os primeiros caminhos usados para explorar o território, a partir da costa da que tinha vindo a chamar-se Nova Inglaterra, foram os caminhos dos índios, que seguiam pela maioria as rotas de migração dos animais, e os rios. A transportação aquática virá a ter um papel fundamental na movimentação de pessoas e mercadorias, que levará à construção de obras imponentes como o Hudson Canal⁴⁶. Apenas na segunda metade do século XIX este papel será parcialmente contestado pelo aparecer das grandes linhas de caminhos de ferro. Até o carro tornar-se comum na segunda metade do século XX, e entrar portanto no imaginário colectivo, os comboios e os caminhos de ferro desempenharão um papel fundamental na cultura popular. Isto tornar-se-á especialmente evidente na música, em que os comboios marcam não só a poética mas também as vidas de músicos *folk* como Jimmy Rodgers e Woody Guthrie, assim como de inúmeros músicos de blues.

Em 1913 Henry Ford adoptou os princípios da organização científica do trabalho de Frederick Taylor, introduzindo a cadeia de montagem, o que deu início a uma redução drástica dos preços dos automóveis e à sua difusão. Só então é que, num círculo virtuoso, os motoristas irão pedir cada vez mais e melhores estradas, as quais, uma vez realizadas, tornarão a posse dum automóvel mais apetecível. Em 1916 o *National Road Committee* aborda pela primeira vez de forma orgânica o assunto, coordenando os esforços até então sustentados apenas pelos Estados, criando assim o primeiro sistema de estradas nacionais. Estas permanecerão como principais vias de comunicação até 1956. Antecipada pela exceção da *Pennsylvania Turnpike* em 1940, em 1955 começa a construção das *Interstate Highways*. Com equipamentos para dormir e comer ao longo delas, estas novas estradas proporcionaram uma nova forma de viajar, que tornava possível a deslocação por milhares e milhares de quilómetros, sem passar por uma única cidade. É a partir daqui que parece fazer realmente sentido uma distinção entre as “red” e as “blue highways” e que, por consequência, a escolha das segundas, menos práticas, se torna significativa.

Porém, ainda antes desta data, alguns artistas tinham utilizado estradas rurais como tema recorrente das suas obras. Nas fotografias de Walker Evans, das quais já falamos na secção anterior, é frequente a representação de estradas. Especialmente em *Let Us Now Praise Famous Men*, há uma forte sensação de marginalidade, e as estradas que aparecem são as percorridas pelos rendeiros cujas vidas são o objecto do trabalho. As estradas secundárias têm neste caso um sentido mais

45 As informações seguintes são tiradas de *The American Highway* de William Kaszynski

46 O *Hudson Canal* ligava as minas de carvão da Pensilvânia ao Rio Hudson e portanto a Nova Iorque

sociológico, sendo não uma escolha de fuga ou a representação do eu, mas sim a imagem de uma condição de desvantagem económica. Sendo ainda na altura o carro um artigo apenas ao alcance de classes mais altas, as estradas são representadas também em artes tradicionalmente apanágio das classes mais ricas. É interessante destacar na pintura um autor que representou com frequência estradas secundárias: Edward Hopper (1882 - 1967). O artista comprou um carro em 1930, e desde então fez extensas viagens pelos Estados Unidos, o que pode tê-lo levado a conhecer os vastos espaços do país, que depois representará em muitas das suas obras, embora acabe por passar a maioria da sua vida no Nordeste do país, entre Nova Iorque e a Nova Inglaterra.

Em *Jo in Wyoming* (1946) podemos ver a sua mulher, dentro do carro, a pintar um cenário natural do estado do Noroeste. Fora do carro, fica bem visível uma estrada rural a correr entre campos e florestas. Ao longo da sua carreira Hopper voltou a retratar várias vezes estradas rurais, dividindo-se os seus trabalhos entre os representando Nova Iorque, cidade em que tinha o seu estúdio e onde morou a maior parte da vida, e cenários de cidades de províncias ou mesmo rurais. Em muitos trabalhos de Hopper a obra do homem, como a própria estrada ou o caminho de ferro, outro elemento igualmente recorrente, contrastam com o cenário rural, não o enchendo ou povoando-o, mas sim aparecendo como um elemento alheio, estranho, reforçando ainda mais uma sensação de solidão. Este sentimento, muito claro nos quadros sem figuras humanas, tal como *Solitude* que será analisado mais adiante, ou em que pessoas sozinhas são representadas, não deixa de estar presente mesmo nas cenas mais apinhadas por ele pintadas, onde se destacam figuras isoladas do ambiente que as rodeia, como por exemplo na obra talvez mais conhecida deste pintor, *Nighthawks* (1942). Um dos trabalhos de Hopper que representam uma estrada rural é precisamente chamado *Solitude* (1944)⁴⁷: neste, uma estrada passa ao lado duma casa de campo, quase escondida por umas árvores. A maioria da pintura é dominada por tons claros, para depois deixar espaço aos tons mais escuros ao aproximar-se ao bosque. Muito frequente revela-se pois a presença de uma floresta à margem dos espaços habitados pelo homem, pintada em tons escuros a contrastar os tons mais claros de casas e campos, representada como lugar obscuro e impenetrável. Uma das obras mais famosas de Hopper, *Gas* de 1940⁴⁸, mostra uma estação de serviço ao anoitecer, iluminada no interior por uma luz artificial, e no exterior pelas últimas luzes do dia, enquanto um funcionário, invulgarmente de camisa e gravata, parece estar a fechar o estabelecimento. O espaço da tela é dividido diagonalmente por uma estrada rural; de um lado a bomba de gasolina, o homem que a manobra e as luzes artificiais; do outro, o verde das árvores que torna-se preto à medida que a estrada se afasta do ponto de vista. Enquanto a paisagem anteriormente definida como "middle landscape" aparece

47 Ver imagem 8, Anexo 1

48 Ver imagem 7, Anexo 1

possivelmente habitável, e até modificável pelo homem, a *wilderness* parece recusar e rejeitar a sua presença. Se as estradas secundárias parecem por um lado levar a sítios desolados, por outro parecem constituir uma verdadeira fronteira entre a civilização e a *wilderness*, o habitat natural, o primeiro e último limite do espaço humano.

Após a segunda guerra mundial os Estados Unidos vêm uma enorme difusão de automóveis, o que leva também a uma sua mais frequente representação e das estradas por eles percorridas. Na literatura, a viagem adquire um papel importante nos anos 50 com os escritores da dita "beat generation", embora, como já disse falando de Jack Kerouac, a escrita deles estivesse mais focada nas experiências interiores deles ou no que acontecia nas cidades de destino do que na viagem ou na estrada em si. O primeiro autor a declarar explicitamente a sua predileção pelas estradas secundárias é o que já referimos ter sido uma das maiores fontes de inspiração para Heat-Moon: John Steinbeck.

A obra mais conhecida de Steinbeck, *The Grapes of Wrath* (1939), geralmente considerada a sua obra-prima, é em parte uma narrativa de viagem, já que relata a deslocação da família Joad do Oklahoma para a Califórnia, fugindo das tempestades de pó e dos credores que tinham tornado impossível a sua vida nas suas terras nativas. Embora a viagem não seja o tema principal, uma parte significativa da narrativa desenvolve-se enquanto os Joad percorrem a *Route 66*, estrada que vai de Chicago a Los Angeles. A história decorre nos anos 30, sendo por isso impróprio falar de estradas secundárias, pois na altura não havia outras estradas para escolher. De facto, nem a própria viagem é uma escolha, mas sim uma obrigação devida a uma condição sócio-económica desfavorável; esta abordagem mais sociológica, com as estradas associadas a contextos rurais e de pobreza, acaba por lembrar o imaginário de Walker Evans. Mas quando em *Travels with Charley* a viagem se tornar o tema principal, Steinbeck declara explicitamente a sua pouca inclinação pelas grandes auto-estradas:

From the beginning of my journey, I had avoided the great high-speed slashes of concrete and tar called "thruways" or "super-highways" [...] Instructions screamed at me from the road once: "Do not stop! No stopping. Maintain speed." Trucks as long as freighters went roaring by, delivering a wind like the blow of a fist. These great roads are wonderful for moving goods but not for inspection of a countryside. You are bound to the wheel and your eyes to the car ahead and to the rear-view mirror for the car behind and the side mirror for the car or the truck about to pass, and at the same time you must read all the signs for fear you might miss some instructions or orders. No roadside stands selling squash juice, no antique stores, no farm products or factory outlets. When we get these thruways across the whole country, as we will and must, it will be possible to drive from New York to California without seeing a single thing (*Travels with Charley*, pag. 81)

Heat-Moon cita *Travels with Charley* como inspiração no que diz respeito à forma circular do seu itinerário, mas não declara tê-lo sido para a ideia de viajar apenas por estradas secundárias. A viagem de Steinbeck ocorre em 1960, e a obra é publicada em 1962, poucos anos depois do início da construção das *Interstate highways*, e parece a primeira declaração explícita a favor de um certo tipo de viagem. A *Interstate* parece assustá-lo. Embora permita uma rápida deslocação, não permite ver o país real, ou seja precisamente o objectivo da viagem de Steinbeck. A América que as *interstates* escondem à vista desarmada, a dos *general stores* e dos *roadside stands*, parece exactamente a mesma América da qual Heat-Moon vai à procura. Ao ler atentamente *Travels with Charley*, as referências presentes em *Blue Highways*, mais ou menos conscientes que sejam, são inúmeras. Para além da ideia da viagem circular e da vida na carrinha – embora a de Steinbeck seja muito mais equipada, reflectindo a sua condição social mais favorável – a reacção dos dois escritores-protagonistas frente a certas situações é muito parecida. Primeiro, podemos notar nos dois o medo de perigos imaginários fora da carrinha à noite, o medo que pode nascer ao ficar, na parte do dia em que sentimo-nos mais vulneráveis, fora do ambiente habitual. Ainda mais parecida é a experiência dos dois escritores no deserto. Tal como Heat-Moon no Texas, anos antes, ao passar pelo Arizona, Steinbeck tem a percepção da singularidade do ambiente do deserto. Steinbeck sonda a recusa da presença do homem no deserto, embora este, apesar das aparências, esconda muita mais vida do que se possa imaginar. O deserto tem frequentemente atraído, ao longo da História, os místicos. À semelhança de Heat-Moon, Steinbeck é fascinado pelo movimento das estrelas, bem visíveis naquele ambiente graças à falta de iluminação artificial. Ainda mais, as reflexões que surgem em Steinbeck durante da sua visita às florestas de sequoias são muito próximas às de Heat-Moon ao pé da réplica de Stonehenge, convidando a problematizar a posição do ser humano no universo e a brevidade do tempo, da sua experiência de vida. Os dois parecem partilharem a sensação de que a América das *blue highways* esteja a desaparecer, substituída pela das *Interstates*, dos *fast foods* e dos *motels*. Steinbeck parece achá-lo inevitável ("When we get these thruways across the whole country, as we will and must..." [*Travels with Charley*, pag. 81]). Mas Heat-Moon, apesar de ter os mesmos medos, percorrerá as mesmas estradas cerca de 20 anos depois, e em 2006, no prefácio a *Blue Highways Revisited*, ainda afirmará que a América está a mudar menos rapidamente do que ele - e, aparentemente, Steinbeck também – achava.

Contudo, para além das semelhanças, parece haver uma grande diferença quanto à relação que os dois escritores estabelecem entre as *blue highways* e a identidade individual e colectiva. Antes de partir, Steinbeck afirma que:

[...] When people have heard of you, favorably or not, they change; they become, through shyness and the other qualities that publicity inspires, something they are not under ordinary circumstances. This being so, this trip demanded that I leave my name and my identity at home. I had to be peripatetic eyes and years, a kind of moving gelatin plate (*Travels with Charley*, pag. 6)

Como já foi dito, embora os dois partam com uma certa intenção comum de voltar a descobrir o país, as situações que deixam atrás de si são opostas, o que acaba por reflectir-se em atitudes diferentes. Heat-Moon no início parece ter de certa forma perdido a identidade, e as estradas secundárias dos Estados Unidos tornar-se-ão o lugar onde vai encontrá-la de novo; enquanto as mesmas serão, para Steinbeck, um lugar onde focar a atenção no exterior e livrar-se, embora temporária e parcialmente, de uma identidade de figura de primeiro relevo da literatura americana, tornada talvez embaraçante aos fins da percepção da realidade exterior.

Embora Heat-Moon não diga ter sido um modelo para ele, no epílogo cita um outro livro que, embora bastante diferente de *Blue Highways*, apresenta alguns aspectos em comum, e que parece ter tido alguma importância na história da sua publicação: *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance* de Robert Pirsig. Quatro anos depois da viagem, tendo completado a versão definitiva de *Blue Highways*, Heat-Moon estava com alguma dificuldade em encontrar uma editora que quisesse publicá-lo. Depois de ler que Robert Pirsig tinha recebido 122 recusas antes de conseguir publicar o seu livro, resolveu de não desistir até receber 123; daí a poucas semanas encontraria uma editora. Publicado pela primeira vez em 1974, Heat-Moon define *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance* "[...] a challenging and curious physolophical tract built around a travelog" (*Blue Highways*, pag. 420) A obra visa discutir temas como o debate entre a aceitação e a recusa da tecnologia, as formas de pensamento subjacentes, e a qualidade. A *moldura* das especulações do escritor é constituída pelo relatório de uma viagem de moto feita com o seu filho e um casal de amigos. Nitidamente separadas das reflexões filosóficas, as partes narrativas são basicamente autobiográficas, e ao longo da narrativa revelam aspectos peculiares da vida do protagonista/escritor. Ficamos sabendo que, em seguimento a problemas psiquiátricos, Pirsig tinha passado um tempo numa instituição de cura e reabilitação, tendo sido alvo de uma terapia com recurso aos electrochoques. Como resultado, na vida real Pirsig perdeu parte da memória de curto prazo; mas na sua obra, como dispositivo narrativo, ele diz de ter perdido a memória de longo prazo, e com ela uma parte da sua própria identidade. Pirsig chama-se antes da perda de memória *Phaedrus*, lembrando também desta forma Heat-Moon, o qual depois de tornar-se escritor irá assumir o pseudónimo de William Least Heat-Moon, marcando de certa forma com esta mudança de nome as mudanças que a viagem trouxe na sua vida. Durante da viagem, por caminhos anteriormente

percorridos, Pirsig parece recuperar aos poucos memórias da sua vida anterior, chegando, a meio da narração, à faculdade em que ensinava. Para além de uma ocasião para investigar certos assuntos importantes para ele, a viagem torna-se então de certa forma para Pirsig também uma procura de identidade individual. Mas o que torna mais relevante a obra para este trabalho sobre Heat-Moon, é declarado pelo protagonista logo no primeiro capítulo, falando dos percursos das suas viagens:

Secondary roads are preferred. Paved county roads are the best, state highways are next. Freeways are the worst. [...] Roads with little traffic are more enjoyable, as well as safer. Roads free of drive-ins and billboards are better, roads where groves and meadows and orchards and lawns come almost to the shoulder, where kids wave to you when you ride by, where people look from their porches to see who it is, where when you stop to ask for directions or information the answer tends to be longer than you want rather than short, where people ask you where you're from and how long you've been riding (*Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*, pag. 4)

Tal como Heat-Moon uns anos mais tarde, Pirsig percebe que, para que a viagem possa ser introspectiva, o ambiente não pode ser o das grandes cidades e das *Interstates*, mas o das estradas secundárias onde a natureza sente-se mais próxima e as pessoas ainda tem tempo para falar uns com os outros; este será o espaço onde o protagonista irá tentar de recompor um si fragmentado.

Os exemplos relevantes relacionados com a temática das estradas secundárias não parecem numerosos. Já vimos como, embora o título da obra certamente mais famosa da *Beat Generation* lhe seja dedicada, a estrada ficasse à margem do discurso. Contudo, depois dos anos cinquenta e também graças ao exemplo dos *Beats*, a ideia de uma viagem feita não por necessidade como tinha sido anteriormente, mas sim por lazer, vontade de conhecimento ou pesquisa interior, espalhou-se na cultura dos Estados Unidos, sobre tudo com a progressiva afirmação das *contra-culturas*. Recusando valores e escolhas de vida preexistentes, uma geração foi para a estrada à procura de novos modelos de vida. De acordo com Deborah Paes de Barros, literariamente as expressões mais fortes neste sentido dos anos sessenta podem ser reconduzidas aos géneros do *New Journalism* e do *Gonzo Journalism*, os dois partilhando características quer do jornalismo quer da escrita criativa, numa tentativa de eliminar barreiras entre géneros, na esperança de uma representação mais genuína da realidade⁴⁹. Do primeiro, cita-se como expoente Tom Wolfe, cuja obra *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968) é uma narrativa de viagens pelos Estados Unidos de um grupo de *hippies* que percorrem o país na sua colorida carrinha "Further". Quanto ao segundo, Hunter Thompson em *Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream* (1971),

49 *Driving That Highway to Consciousness: Late Twentieth-century American Travel Literature* (pag. 231-233)

descreve uma viagem à cidade do Nevada feita por ele próprio com o seu advogado. Dos dois livros transparece uma atitude que, se bem que tenha a ver de certa forma com a exploração do eu, mostra mais interesse pela procura de experimentações artísticas e associadas a estados de consciência alterados por drogas. Mas a viagem e a estrada em si nunca entram realmente no foco das narrativas de Wolfe ou Thompson.

As contraculturas dos anos sessenta, e o *humus* em que elas cresceram, recusando a sociedade burguesa onde tinham nascido, tinham em si um ideário de fuga de ambientes urbanos para ambientes rurais, o que deixa pressupor algum interesse pela representação de estradas secundárias. Possivelmente mais do que em literatura, esta atitude tem sido expressada no cinema, em que a estrada vem a assumir também um papel mais proeminente. Filmes situados principalmente pela estrada e com carros já tinham sido realizados anteriormente; podemos citar, apenas como exemplos, *It Happened One Night* de Frank Capra de 1934, ou a adaptação cinematográfica de *The Grapes of Wrath* realizada por John Ford em 1940. Em primeiro lugar, parece mais adequado para os objectivos deste trabalho analisar filmes realizados e situados na estrada depois de uma real distinção entre estradas principais e secundárias ser possível no tempo, ou seja a partir de finais dos anos cinquenta. Para além disto, o *road movie*, como viria a ser chamado, nos anos sessenta, virá também a adquirir um significado importante relativamente ao contexto histórico-social em que se desenvolve. De acordo com Mark Shiel: "The second half of the decade [*de 1960*] [...] saw the successful, although short lived, infiltration of Hollywood by many of the radical social and political agendas of the era - youth counter-culture, the anti-war movement, enviromentalism, black nationalism and feminism [...]" (*Contemporary American Cinema 1965/70*, pag. 14). Neste contexto, segundo afirma Michael Hammond: "[...] The road movie becomes a forceful metaphor for a crisis-ridden America" em que "[...] the characters, and by implication the viewers, find themselves to be "other", the road making them marginal to the places they encounter and, in many films, to the nation itself." (*The Road Movie*, pag. 14)

A marginalidade é um tema recorrente nos *road movies* da época, e, mesmo tendo motivações diferentes conforme à obra, leva em muitos casos os protagonistas a percorrer as *blue highways*. O mais famoso *road movie* da altura, verdadeiro ícone do género, é sem dúvida *Easy Rider*. Realizado em 1969 por Dennis Hopper, o filme retrata o mundo visto pelos olhos das personagens principais, Wyatt and Billy, interpretadas por Peter Fonda e pelo próprio Hopper, dois *hippies* a caminho do carnaval de New Orleans. O enredo é bastante subtil, sendo a narrativa fílmica mais uma forma de tratamento da recusa da sociedade dominante pelas contraculturas do que uma simples narração de eventos. Embora o destino seja uma grande cidade, a viagem ocorre basicamente por estradas

secundárias, atravessando sugestivos cenários naturais e dando relevo aos vastos espaços dos Estados Unidos⁵⁰. Ao pararem para comer numa aldeia, os protagonistas são logo alvo de ofensas e ameaças pelos locais, mostrando como realmente a América rural seja demasiado conservadora para ser a terra deles. Wyatt e Billy passam também algum tempo numa comuna hippie que encontram pelo caminho, mas sobre tudo Billy acaba por tornar-se nervosa, e abandonam aquele lugar bastante cedo. O único espaço que parece pertencer-lhe realmente é a estrada, a qual também do ponto de vista visual assume alta relevância ao longo do filme. Porém, a última cena, – uma estrada rural com os cadáveres dos dois amigos, alvejados por um camponês, e as motos queimadas – mostra um país que não tem realmente espaço para eles. É interessante notar que os dois guardavam, escondido na moto de Wyatt, o dinheiro que tinham ganho numa venda de droga, o que também pode tê-los levado a evitar estradas principais.

Desde os alvares do género, de facto, a escolha das estradas secundárias parece estar associada à fuga da lei. Um primeiro exemplo, realizado já em época de *Interstates* mas cuja acção decorre nos anos 30, é *Bonnie and Clyde* de Arthur Penn (1967), que relata a história do famoso casal de criminosos dos anos 30 em fuga pela América de província. A lei parece nesta época vir a representar a ordem social e cultural que as contraculturas puseram em discussão nos anos sessenta, e portanto a fuga dela representa de certa forma uma fuga da sociedade burguesa, das suas regras e dos seus caminhos, incluindo as estradas principais. Um outro exemplo que pode ser considerado é *Vanishing Point* de 1971, realizado por Richard C. Sarafian. O protagonista Kowalski é um *car delivery driver* que percorre as estradas secundárias do sudoeste americano, tentando de esquecer, como aprendemos ao longo do filme por meio de vários *flashbacks*, a perda do trabalho de polícia, do qual tenha sido despedido por ter denunciado um caso de violência sexual cometido por um colega, assim como a sua mulher, morta anos antes. Não parando a pedido da polícia, Kowalski torna-se um fugitivo, escapando através de estradas no meio do deserto e até pelo próprio deserto⁵¹; na sua fuga, é ajudado por várias figuras marginais que encontra pelo caminho, e apoiado de longe por Super Soul, locutor de uma pequena rádio, o qual, interceptando as frequências da polícia, o ajuda a evitá-la. Fascinado pela sua figura e pela fuga, Super Soul define Kowalski como "the last American hero, to whom speed means freedom of the soul". No início da narrativa fílmica o protagonista recusa parar para descansar entre duas entregas, tomando anfetaminas para ficar acordado. Conduzindo sem nunca parar, correndo sem nunca mudar expressão do rosto, nada sendo conhecido da sua identidade para além do apelido – Kowalski parece tentar de anular a sua identidade, até encontrar a morte, fazendo o seu carro explodir ao bater contra um bloqueio da

50 Ver imagem 9, Anexo 1

51 Ver imaem 10, Anexo 1

polícia, sorrindo como perante a única possibilidade de alívio, dando assim às palavras de Super Soul um valor trágico. Embora com êxitos e atitude radicalmente diferentes, os temas da perda da mulher e do trabalho, encaradas ao longo das *blue highways*, estabelecem uma ligação bastante clara com Heat-Moon.

As estradas secundárias como lugar onde a identidade parece perder-se estão representadas também em *Two Lane Blacktop* de Monte Hellman (1973). Os protagonistas, chamados simplesmente The Driver e The Mechanic⁵², percorrem os Estados Unidos com o seu carro *hot rod* à procura de corridas em que participar e desafios em que apostar pela estrada. Nada se sabe da identidade deles, os diálogos são escassos, o som dos motores onnipresente, as imagens são dominadas por estradas e interiores do carro⁵³. Ao desafiar um homem, chamado apenas de GTO devido ao modelo do seu carro, sobre um longo percurso, concordam explicitamente em viajar por estradas secundárias, mais uma vez para não terem problemas com a polícia. Os dois protagonistas, GTO e uma rapariga à qual tinham dado boleia, percorrem uma parte do percurso juntos, atravessando mais uma vez uma América rural e provinciana, com os três a rivalizar para obter o interesse da rapariga, que afinal os abandonará. GTO prosseguirá pelo seu caminho, dando boleia a um novo *hitchiker*. A cada novo passageiro costuma contar uma versão diferente da história da sua vida, e desta vez incluindo elementos da do Driver e do Mechanic. Acabamos assim por nunca conhecer GTO realmente, ficando com a impressão que ele constrói para si uma nova identidade fictícia com pedaços das vidas dos que encontra pela estrada. O filme acaba com The Driver a participar em mais uma corrida. Antes da partida, ele olha para a paisagem fora e depois fecha o vidro do carro, como para separar-se, talvez definitivamente, do mundo exterior, parecendo ter perdido a última possível ligação com ele representada pela rapariga, pela qual se tinha apaixonado. O filme acaba com o som a baixar progressivamente, as imagens a abrandar e enfim a desaparecer na película queimada. Sem o idealismo subjacente a *Easy Rider*, e algo mais niilista também do que *Vanishing Point*, nesta narrativa fílmica as identidades das personagens parecem irremediavelmente perdidas pelas *blue highways*.

Outros exemplos mais recentes parecem confirmar a escolha das estradas secundárias como lugar onde ideal onde se procuram identidades perdidas. *Paris, Texas*, realizado por Wim Wenders⁵⁴ em 1984, mostra na primeira parte um homem que vai ao deserto do Texas buscar o irmão mais velho, que tinha abandonado a mulher e o filho e tinha desaparecido há 7 anos, e que na primeira parte do filme não fala nem interage de qualquer forma, quase o fantasma de si mesmo. Em 1999, David

52 Os protagonistas são interpretados pelos músicos James Taylor e Dennis Wilson

53 Ver imagem 11, Anexo 1

54 Embora Wenders, contrariamente a todos os autores discutidos, não seja americano, o filme foi inteiramente concebido e realizado nos Estados Unidos

Lynch realiza *The Straight Story*, em que um homem idoso empreende uma longa viagem através dos estados de Iowa e Wisconsin, conduzindo não um carro nem uma moto, mas sim um corta-relva, por centenas de quilómetros de estradas rurais, a caminho da casa do irmão doente, numa viagem em que parece tentar, sem conseguir, fazer “as contas” com o seu passado. É ainda interessante destacar a presença das estradas secundárias como tema central do filme de animação da *Cars*, realizado em 2006 por John Lassater pela Walt Disney Pictures: num universo habitado por carros antropomórficos, é narrada a história de Radiator Springs, cidade imaginária do Arizona, à beira da *Route 66*; outrora próspera mas que se tinha tornado uma cidade fantasma, depois da construção da *Interstate* que a contornava. O imaginário das *blue highways* parece, assim, no início do século XXI permeado em registos narrativos dominantes, pela cultura de massa, chegando mesmo a um público infanto-juvenil.

Para além do cinema, vale ainda a pena destacar, fora dos Estados Unidos, a realização de uma série documental pela rede televisiva pública italiana, Rai 3, inspirada em *Blue Highways*. Com o título da tradução italiana da obra de Heat-Moon, *Strade Blu*, a série tenta através de entrevistas e imagens narrar os Estados Unidos após o ataque das Torres Gémeas de 2001, na altura do início da guerra no Iraque de 2003, e à beira da primeira eleição de Barack Obama em 2008, recolhendo histórias, sensações e pensamentos dos habitantes da mesma América marginal pela qual Heat-Moon viajou.

Mas também na música americana, em particular na música popular e de massa, o tema da viagem como fuga e procura de si também parece desenvolver-se basicamente a partir da década dos sessenta e do surgir das contraculturas. Contudo, ainda na década dos quarenta, um caso famoso de utilização das estradas secundárias é *Lost Highway*. Escrita por Leon Payne em 1948, e levada ao êxito por Hank Williams no ano seguinte, esta balada *country* narra a vida de um homem que parece ter perdido o caminho certo da vida e ter acabado por vaguear por uma estrada perdida:

Just a deck of cards and a jug of wine
And a woman's lies makes a life like mine
Oh the day we met, I went astray
I started rolling down that lost highway (*Lost Highway*, 1948)

A caracterização da *highway* como *lost* permite facilmente imaginá-la como estrada secundária, escondida e sem destino, a simbolizar a perda do rumo da vida do protagonista. Em 1965 Bob Dylan, um dos músicos mais representativos da época, pôs simbolicamente o seu universo e a América da altura na estrada com o álbum *Highway 61 Revisited*; embora as estradas secundárias

em si não representassem um tema relevante nesta obra, o cantor quis dar-lhe o nome da estrada que ligava o seu estado nativo do Minnesota ao delta do Mississippi, para simbolizar também a ligação do seu trabalho até então mais eléctrico e anti-tradicional com um dos lugares por excelência da música tradicional dos Estados Unidos. Embora durante os anos sessenta e setenta do século XX vários músicos tenham composto e interpretado canções relacionadas com a estrada, um autor que incluiu uma ideia de estradas secundárias na sua poética, ao ponto de poder ser considerado representativo aos fins deste trabalho, é Bruce Springsteen. Criado numa pequena cidade do New Jersey, o imaginário que deu forma à sua música reflecte as suas experiências de vida de província. Publicado em 1975, o álbum que deu notoriedade ao músico, *Born to Run*, abre os seus dois lados com *Thunder Road* e com a *title track*, ambas baladas de românticas fugas juvenis, com o carro e a estrada como temas centrais. Com o amadurecer e a experiência de vida do músico, o tom das suas composições tornar-se mais sombrio e desiludido. Como consequência, a estrada, antes símbolo de esperança e liberdade, pela qual o sujeito anda à procura do próprio lugar no mundo, virá a ser lugar onde o sujeito foge ou perde-se. Nem sempre é especificado que as estradas referidas são *blue highways*, mas a situação das baladas sugere-o. Neste contexto, a partir do álbum *Darkness on the Edge of Town* de 1978, Springsteen põe na estrada personagens que fogem da sua vida e identidade. A estrada torna-se num espaço de alienação:

I live now only with strangers
I talk to only strangers
I walk with angels that have no place
And don't look into my face
Oh come on, cause I'm strung out on the wire
In these streets of fire (*Streets of Fire*, 1978)

Em *Streets of Fire* as estradas são povoadas apenas por estrangeiros, pessoas sem mais nenhum lugar para chamar deles, cujas identidades, enfim, não parecem ter mais qualquer importância. Em *Prove It All Night*, um casal em fuga da sua vida "will drive that dusty road from Monroe to Angeline", sugerindo mais uma vez como ambiente uma estrada secundária. No mesmo álbum, é interessante destacar que os protagonistas de *Racing in the Street*, que viajam de cidade em cidade para competir com o seu carro, lembram os protagonistas do filme *Two Lane Blacktop* acima mencionado. O trabalho seguinte, *The River* de 1980, aborda as mesmas temáticas de forma ainda mais dramática. Em *Stolen Car*, o protagonista afasta-se da sua vida aparentemente normal e satisfatória, conduzindo um carro roubado:

I met a little girl and I settled down
In a pretty little house out on the edge of town
We got married and swore we'd never part
Then little by little we drifted from each other's heart
[...]
And I'm driving a stolen car
On a pitch black night
And I'm telling myself
I'm gonna be alright
But I ride by night
And I travel in fear
That in this darkness
I might disappear (*Stolen Car*, 1980)

O facto de o carro ser roubado torna-se altamente simbólico: se o carro tinha sido anteriormente o meio com que, e a estrada o lugar por onde, andar à procura da própria identidade, os dois tornam-se agora meio de perda dela. A faixa que conclui *The River*, *Wreck on the Highway*, situa numa estrada secundária um incidente que deixa o protagonista que assiste a pensar na precariedade da vida:

I was driving alone through the drizzling rain
On a deserted stretch of a county two-lane
When I came upon a wreck on the highway
[...]
An ambulance finally came and took him to Riverside
And I watched as they drove him away
And I thought of a girlfriend or a young wife
And a state trooper knocking in the middle of the night
To say: "Your baby died in a wreck on the highway" (*Wreck on the Highway*, 1980)

Associando directamente a imagem de uma estrada secundária à morte, Springsteen leva ao extremo a mudança da simbologia da estrada. O cantor parece, tal como Heat-Moon e outros autores analisados nesta secção, tentar encarar as mudanças na vida dele e as questões existenciais sobre a identidade ao longo das *blue highways*, embora simbolicamente através das histórias dos protagonistas das suas canções.

Como vimos, embora um conceito dos caminhos secundários esteja de qualquer forma presente na cultura dos Estados Unidos desde o século XIX, é apenas na segunda metade do século seguinte que a referência às *blue highways* torna-se mais significativa, assumindo frequentemente um valor existencial. Com efeito, Heat-Moon pode ser inserido nesta corrente em que a marginalização associada às estradas secundárias torna-se numa oportunidade de reflexão sobre a interioridade.

6. Conclusão

Na segunda secção desta dissertação encarei os assuntos/temas que dominam a escrita de *Blue Highways*, enquanto narrativa de viagens, nomeadamente a questão filosófica e existencial da mudança, a percepção do autor da paisagem americana e a construção da sua identidade. Abordando esses três tópicos temáticos de forma mais orgânica, torna-se agora interessante perceber como estes aspectos são integrados de forma a dar um rumo e um sentido unitário à narrativa. *Writing Blue Highways: The Story of How a Book Happened*, publicado por Heat-Moon já em 2014, sugere-nos, como veremos, um interessante paralelismo e sobreposição entre a escrita, a publicação de *Blue Highways* e a viagem que lhe deu origem. Este processo é já indicado no posfácio de *Blue Highways*, quando o escritor confessa que a viagem e o livro a que dá origem se encontram directamente implicados: "The trip - and that means *Blue Highways* too [...]" (*Blue Highways*, pag. 417). À distância de quase um quarto de século, a ideia é expressa de forma ainda mais clara em *Writing Blue Highways*: "[...] Making *Blue Highways* would be not a sprint but a cross-country run over a course of unspecified length with what appeared to be a rainbow of a finish line, a place a runner never reaches". (*Writing Blue Highways*, p. 33) O paralelismo estendeu-se, assim, à própria noção de viagem e de escritas demoradas através e sobre o país, evitando a pressa e a precipitação do fim. As estradas secundárias acabariam por dar naturalmente a forma à escrita, à narrativa de viagem e ao livro: "Because the roads themselves gave *Blue Highways* an inherent structure, the arrangement of its components—its ordonnance—was clear: I had only to follow the yellow stripes on the asphalt." (*Writing Blue Highways*, p. 56). Embora a técnica de escrita seguida por William Least Heat-Moon seja mais complexa do que ele parece fazer crer, tendo realizado sete revisões do texto antes de chegar à forma final, pode-se encontrar nestas reflexões, feitas mais de trinta anos após a publicação da sua primeira obra, uma pertinente explicação para o impulso conducente ao relato da viagem de 1978. Antes de se tornar numa obra com uma estrutura própria, *Blue Highways* nasceu de um impulso inconsciente semelhante ao que levava William Trodgon a instintivamente orientar-se, no início da sua viagem pela América, pelas faixas amarelas que delimitam as estradas secundárias.

A história dos anos que mediam entre a primeira viagem do escritor pelo interior dos Estados Unidos e a publicação do seu primeiro livro é a de um enorme desafio desencadeado por uma longa série de difíceis obstáculos, quer práticos, como as dificuldades económicas que naqueles anos

encarou, quer psicológicos, desencadeados pelo fim de um período fundamental da sua vida, quer artísticos, o início da sua actividade como escritor. Em *Blue Highways*, como já vimos, Heat-Moon afirma ter decidido insistir em publicar o livro, após conhecer as gigantescas vicissitudes da publicação de *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance: An Inquiry into Values*: antes de publicar o seu trabalho, Pirsig recebeu 122 rejeições. Em *Writing Blue Highways* chegamos a saber que um amigo de Heat Moon e colega na Universidade de Columbia, o escritor e poeta Jack LaZebnik (1923-2004), e que também iria tornar-se seu editor, achou que no rascunho da obra, rejeitado no início de 1981 por uma editora, algo estaria a faltar: "[...] not in quantity or maybe even in quality but in aspect or attitude or aura, or perhaps the lack lay in overtones, reverberations". (*Writing Blue Highways*, p. 107). O que seria esta “aura reverberante” em falta começou a tornar-se claro no dia do quadragésimo-segundo aniversário do escritor, ao discutir com a sua segunda mulher as razões que o impediam de encontrar uma editora para o seu livro:

The following week I turned forty-two and, in a reminiscence birthdays can elicit, I fell into recollection of years past [...] ended up with my boyhood when I spent almost as much time in the woods as in a classroom. Maybe that's why I couldn't write well enough to get published. "So what happened to that kid?" she said. "Where did he go?" I thought about it till after supper, and over a wedge of one of her fine fresh-peach pies, I told her he hadn't gone anywhere. He was still here. He just got pushed aside. "He?" she said. "So what's his name? Blue?" It's Least Heat Moon. (*Writing Blue Highways*, pag. 107)

A relação entre juventude, aventura e viagem é bem conhecida. Na literatura norte-americana há mesmo uma tradição do jovem vagabundo sedento de viagens, que se estende de *Huckleberry Finn* a *The Catcher in the Rye* e *On the Road*. Inserindo-se parcialmente nessa linha de continuidade literária e cultural, William Trodgon, o homem desiludido com a vida e a entrar a meia-idade decide inventar Heat-Moon, o seu alter-ego enquanto autor, e uma entidade literária ligada à juventude do escritor, um tempo em que a vida na floresta era tão importante quanto a sala de aula.

Foi assim que, ao começar a sétima revisão do que viria a ser *Blue Highways*, William Trodgon decidiu assinar o livro com o nome que alude às suas origens índias familiares: William Least Heat Moon (conforme à grafia original), seguido pelo seu nome oficial entre parênteses rectos. A emergência de Least Heat Moon marca assim o encontro do escritor com a sua verdadeira voz literária. A versão de *Blue Highways* de autoria de William Least Heat Moon [William Trodgon] é por fim aceite pela editora Atlantic Monthly Press, uma subsidiária da Little, Brown & Co., a qual lança o livro no mercado americano onde alcança um êxito comercial imediato o que, como é óbvio,

não é necessariamente um indicador seguro da qualidade de uma escrita.

Por outro lado, a invenção/descoberta por William Trodgon do autor William Least Heat Moon também é exemplar da dinâmica que foi sendo gerada entre as diferentes componentes da identidade do escritor e da sua importância primária num processo de escrita original. Esta narrativa de uma longa viagem pelas estradas secundárias dos Estados Unidos acaba por ganhar uma dimensão simbólica complementar a qual é concluída com a descoberta e emergência de uma voz autoral bem distinta da do escritor mas a qual, com o tempo, também acabou por a influenciar. O derradeiro passo dessa dialéctica entre autor e escritor é dado pelo hífen acrescentado que ligará os dois nomes do autor Heat-Moon, a partir de 1986. Como o escritor o confessa em *Writing Blue Highways*, a descoberta da voz autoral nasceu de uma coincidência relacionada com o lápis utilizado para escrever o primeiro rascunho da narrativa na sua luta contra o tradicional *horror vacui* criativo:

[...] My preferred drafting instrument, one called The Blackfeet Indian Pencil, a natural-cedar hexagonal shaft picturing a small embossed warrior on horseback galloping toward the point of the graphite as if making a charge against the threatening whiteness of wordlessness. (*Writing Blue Highways*, pag. 38)

Este lápis, "moving across space like a hiker on a trail" (*Writing Blue Highways*, pag. 39), é visto pelo autor como um guerreiro índio a mover-se a cavalo, como numa batalha, no espaço físico da folha, e a conquistar a sua ameaçadora e caótica brancura através da difícil e laboriosa construção textual. O instrumento de trabalho, incidentemente um lápis da marca *Blackfeet Indian Pencil* em que o logótipo representa um guerreiro índio em relevo, antecipa e prepara intuitivamente a emergência da voz criativa com raízes índias e algo reprimida: "[...] The new voice, kept secluded and perhaps even constrained if not immured." (*Writing Blue Highways*, pag. 111). A parte índia da identidade do escritor que irá, assim, emergindo das páginas do manuscrito de *Blue Highways* que estava a rever.

Escrevendo ainda acerca da sua viagem solitária, o narrador-protagonista lembra que numa manhã especial começou a sentir-se acompanhado na sua carrinha por uma presença fantasmática. A experiência do outro fantasmático foi-se tornando cada vez intensa até que o "diálogo" se tornou inevitável:

One morning the dawn brought with it an interior dawning, a presence. [...] So, who

was the ghostly rider? Or was it a what? A specter escaped from a solitary traveler? From time to time, I would pass a few miles by talking aloud to the presumably empty passenger seat. Conversations began: I to it, it to me, and it was something I couldn't recognize. (*Writing Blue Highways*, pag. 23)

Contudo, só muito mais tarde, o escritor toma de facto consciência da identidade deste seu "companheiro de viagem":

That's when I understood who, for thirteen thousand miles, had been lurking in Ghost Dancing. The man trying to write *Blue Highways* wasn't simply William Trogdon of European descent; he was also Least Heat Moon of Osage ancestry. [...] The ghost dancing down the miles was Least Heat Moon⁵⁵ (*Writing Blue Highways*, pag. 109)

Será este “fantasma” que assumirá a função autoral não apenas de *Blue Highways* mas de toda a obra de William Trogdon. O reconhecimento desta outra parte da sua identidade, "a presence that continued with the journey not just to destination but even beyond and into the writing" (*Writing Blue Highways*, pag. 24), durante do processo da escrita, torna explícito um processo que tinha ocorrido de forma parecida, mas não literária, durante da viagem. Já foi descrito, ao longo da viagem relatada e recriada em *Blue Highways*, que Heat-Moon ganha e constrói um novo ponto de vista e depois uma entidade autoral através da síntese de elementos biográficos e autorais que constituem a sua identidade. É este processo que parece de facto ser a traçado ao longo desta narrativa de viagem e de sondagem do ser, articulada através dos motivos temáticos da aceitação filosófica e existencial da mudança, da construção da paisagem e da percepção da identidade.

Em *Blue Highways* o narrador-protagonista afirma ter acabado "prisoneiro" do seu ego, comentando: " [...] Ego, that excessive looking inward, had had its way in the Indian wars and now the old life with the Cherokee was lost" e ainda "A man cannot remake ego because it is able to grow only in size like a simple cell. A locked form unable to change its structure, it is ever only what it is." (*Blue Highways*, pag. 399) Eventos traumáticos, como referi, dão início a um percurso pessoal tão físico como interior, que leva o protagonista para fora da sua terra, e simbolicamente para fora dos seus padrões convencionais de pensamento e comportamento. A mudança existencial e social é a força que dá origem à viagem através dos Estados Unidos. Através dela Heat-Moon apercebe-se aos poucos da inevitabilidade de uma mudança radical de vida, toma consciência dela e aceita aos poucos encarar as suas consequências. Nesse sentido, narrador-protagonista afirma: "The

55 Note-se o trocadilho com o nome dado por Heat-Moon à sua carrinha

nature of things is resistance to change, while the nature of process is resistance to stasis, yet things and process are one", (*Blue Highways*, pag. 241). Evocando uma longa tradição filosófica, o sujeito reconhece que, sendo impossível rejeitar a mudança mas também a origem natural das coisas que natureza se opõem à mudança, a única maneira sensata de reagir para Heat-Moon consiste na constante adaptação a ambientes circundantes, sempre variados embora sempre com algo em comum, um certo desajustamento, algo que como se vê ao longo da história da viagem e da escrita de *Blue Highways*, mantêm Heat-Moon numa constante auto-questionação, até ao fim da narrativa, a composição do livro e a ultrapassagem e sublimação da uma consciência traumática engendrada por uma mudança social e existencial radical.

O sentido da mudança de que o protagonista-narrador necessitou não foi, pois, imediato. Como vimos, o protagonista partiu impelido por acontecimentos fracturantes ocorridos na sua vida, mas sem de facto ter um objectivo para a sua viagem, para além o de sair de uma situação intolerável e de procurar um novo rumo. O antigo projecto de fazer uma reportagem de viagem pelo interior dos Estados Unidos deu-lhe, ainda antes de escrever *Blue Highways*, uma predisposição para observar a realidade humana e geográfica ao seu redor, uma atitude receptiva mas também uma capacidade construtiva de resposta. A recriação da paisagem por Heat-Moon é feita a partir de diferentes níveis de análise do palimpsesto humano e geográfico. O primeiro nível é o perceptivo, ou seja: é o plano através do qual o sujeito recebe impressões sensoriais, que o levam por vezes a momentos de contemplação mística da natureza. De facto, Heat-Moon compartilha, como referi, uma visão panteísta quer com os transcendentalistas da Nova Inglaterra (Emerson e Thoreau) e com Whitman, quer com alguns românticos ingleses (Wordsworth⁵⁶ ou Shelley) que os influenciam. A religiosidade dos índios dos Estados Unidos contribui igualmente para este nível perceptivo mas que também nos mostra quanto a visão de Heat-Moon sintetiza, conscientemente ou não, elementos de diferentes e à partida antagónicas culturas. O segundo nível de percepção é analítico e leva o sujeito a observar as marcas que foram sendo deixadas nos lugares ao longo da história neles, quer pelos processos geológicos quer pelos processos culturais em diferentes épocas. Através da interpretação destas marcas ou vestígios Heat-Moon consegue dar um sentido à forma em que os pequenos lugares do interior da América se apresentam do ponto de vista natural e socio-cultural. Num terceiro e último nível deste processo de percepção e de construção do espaço, Heat-Moon preenche e idealiza um mapa americano com indicadores de aspectos simbolicamente importantes, em relação à sua história pessoal, da sua família e do seu país, integrados na descrição da própria viagem realizada

56 "And I have felt/ A presence that disturbs me with the joy/ Of elevated thoughts; a sense sublime/ Of something far more deeply interfused,/ Whose dwelling is the light of setting suns,/ And the round ocean, and the living air,/ And the blue sky, and in the mind of man,/ A motion and a spirit, that impels/ All thinking things, all objects of all thought/ And rolls through all things" ("Lines Written a Few Miles Above Tintern Abbey", *Lyrical Ballads*)

pelo escritor ao longo dos Estados Unidos⁵⁷

Perto da metade do caminho percorrido da viagem de *Blue Highways*, as formas de percepção de Heat-Moon acima referidas, sugerem ao protagonista-narrador a intuição (emersoniana) de que, olhando para fora, para o exterior está realmente a olhar para dentro de si. Esta visão especular, inspirada também em Walter de la Mare, usada na apreensão do mundo exterior, é usada para sondar o eu profundo. Na altura de uma das intuições subjectivas mais poderosas de *Blue Highways*, ao pé da réplica de Stonehenge erigida no Estado de Washington, o narrador-protagonista declara:

Ego, craving distinction, belongs to the narrowness of now; but self, looking for union, belongs to the past and the future, to the continuum, to the outside. Of all the visions of the Grandfathers, the greatest is this: *to seek concord, a man doesn't look deeper within – he reaches farther out* (*Blue Highways*, pag. 241)

No processo de adaptação à mudança do mundo exterior e interior, o protagonista percebe que tem de olhar para fora de si com atenção, para o mundo circundante, para se encontrar a si mesmo, e que, ao afastar do eu presente, deve procurar um *continuum* de espaço e de tempo, unindo passado e futuro, algo maior e mais completo a que deve pertencer.

Heat-Moon é levado a integrar os diferentes elementos que compõem a sua identidade, através da busca da história do seu país e da sua história familiar, de modo a tornar as duas identidades parciais, algo contrastantes, o "anglo" e o "índio", numa nova identidade de síntese mais englobante e representativa. Em *Writing Blue Highways*, Heat-Moon refere-se ainda do apelido que, após o seu pai, ele e o seu irmão tomaram, e que homenageia as suas origens índias:

My brother and I, of English and Irish descent, didn't give up our Anglo surname – we just added another of a different sort from a different world for a purpose different from use on a driver's license, a tax form, a diploma. We never called ourselves Indians any more than we called ourselves Englishmen or Irishmen. The names simply expressed a part of a larger whole (*Writing Blue Highways*, pag. 108)

O nome índio, tal como a herança cultural que exprime, é apenas uma das partes, embora importante, que compõem a identidade do escritor, cuja complexidade reflecte, de algum modo, a da ampla e plural mas também unitária identidade étnica e cultural dos Estados Unidos. Esta

⁵⁷ À página http://littourati.squarespace.com/storage/moon-files/moon_map.htm podemos encontrar um mapa interactivo da viagem de Heat-Moon com os lugares onde ele parou marcados

identidade apresenta-se em primeiro lugar não muito como ligada a origens biológicas, “rácicas”, mas como uma construção cultural de que o sujeito é herdeiro e se torna consciente, sendo ainda enquanto elemento identitário uma entidade em constante mudança e crescimento. Com efeito, a identidade depressiva e sem rumo de Heat-Moon apresentada nos capítulos iniciais de *Blue Highways*, vai transformando-se ao longo da viagem pelos Estados Unidos para adquirir uma nova estrutura, coerência e um novo equilíbrio. Este parece ser o fim e sentido últimos da viagem. Como vimos, o protagonista tem inicialmente dificuldades em atribuir um sentido racional e lógico à sua viagem. Este só virá a ser atribuído gradualmente através de uma série de intuições, de “iluminações”, que ocorrem ao sujeito em momento precisos do seu percurso.

Em West Virginia, ao aproximar-se da conclusão da sua longa viagem circular, Heat-Moon marca o seu percurso no mapa dos Estados Unidos pendurado no interior da sua carrinha, Ghost Dancing, e escreveu:

After a small meal in the Ghost, I marked on a map the wandering circle of my journey. From the heartland out and around. A blue circle gone beyond itself. [...] Then I saw a design. There on the map, crudely, was the labyrinth of migration the old Hopis once cut in their desert stone. For me, the migration had been to moments and places of glimpsed clarity. (*Blue Highways*, pag. 406)

De facto, as duas narrativas *Blue Highways* e *Writing Blue Highways* parecem ser percorridas pela concepção de uma identidade a emergir progressivamente de uma migração ancestral, lembrando o papel da experiência da viagem na religião dos Hopi, cujos princípios de base Kendrick Fritz, o então estudante do Utah, tinha explicado a Heat-Moon:

The key seemed to be emergence. Carved in a rock near the village of Shipolovi is the ancient symbol for it. With variations, the symbol appears among other Indians of the Americas. Its lines represent the course a person follows on his "road of life" as he passes through birth, death, rebirth. Human existence is essentially a series of journeys, and the emergence symbol is a kind of map of the wandering soul, an image of a process [...] (*Blue Highways*, pag. 185)

O mapa da viagem realizada por Heat-Moon acaba, portanto, por representar simbolicamente o percurso que todos os seres humanos percorrem em busca do próprio eu, do sentido da sua vida, em conexão com o mundo material exterior. William Least Heat-Moon ao dar-nos enfim a possibilidade de ler *Blue Highways* como a história de uma viagem pelas estradas secundárias dos Estados

Unidos, mas também como uma viagem arquetípica onde interioridade e percepção do real se misturam e correspondem, acabando por criar e reproduzir um percurso existencial único mas o qual também é basicamente comum a toda a humanidade.

Cabe-me, por fim, concluir que muito fica por dizer acerca de William Least Heat-Moon, da sua obra e em particular sobre *Blue Highways*. Tentei neste trabalho desentranhar uma obra que decerto oferece múltiplas possibilidades de interpretação e que, sob a face de um relato de viagem, apresenta ao leitor o producto de um escritor que nele reflecte as estratificações presentes na sua identidade e na sua formação. Em várias direções, como por exemplo a relação estreita com Whitman, ou a influência da cultura índia norte-americana, haverá a possibilidade de aprofundar em trabalhos futuros a análise de *Blue Highways*, que não tem com certeza esgotado as possibilidades que oferece a quem estiver interessado em estudá-lo.

Bibliografia

- Agee, James, Evans, Walker *Let Us Now Praise Famous Men*. Boston: Houghton Mifflin, 1969
- Ailor, Edgar I. III, Ailor, Edgar I. IV *Blue Highways Revisited* Columbia: University of Missouri Press, 2012
- Bercovitch, Sacvan “Fusion and Fragmentation: the American Identity” In: *The American Identity: Fusion and Fragmentation* Ed. By Rob Kroes Amsterdam: Amerika Instituut, 1980
- Blanton, Casey *Travel Writing: the Self and the World* New York: Routledge, 2002
- Boorstin, Daniel J. *The Americans: the Democratic Experience*. New York: Random House, 1974.
- Borm, Jan “Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology” *Perspectives on Travel Writing* ed. Hooper, Glenn & Tim Youngs. Aldershot: Ashgate, 2004. Pag. 13-26
- Broyard, Anatol. Review of *Blue Highways: a Journey Into America* by William Least Heat-Moon. *New York Times Books Review* 13/1/83.
- Campbell, Joseph *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press, 2004
- Chatwin, Bruce *The Songlines*. London: Jonathan Cape, 1987
- Chevalier, Jean and Alain Gheerbrant *Dicionário dos Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. Lisboa: Teorema, 1994
- Current, Richard N., Freidel, Frank and Williams, T. Harry *American History: a Survey*. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1961.
- Emerson, Ralph W. *Selected Essays, Lectures and Poems*. New York: Bantam Books, 1990

- Evans, Walker *American Photographs*. New York: Errata Editions, 2008

- Folsom, Ed *Walt Whitman's Native Representations*. Cambridge: Cambridge University, 1997.

- Frank, Robert *The Americans*. Gottingen: Steidl, 2008

- Gregory-Guider, Christopher C. “‘Deep Maps’: William Least Heat-Moon’s Psychogeographic Cartographies.” *eSharp: 4 (Spring 2005) Journeys of Discovery*

- Hague, John A. *American Character and Culture: Some Twentieth Century Perspective*. DeLand: Everett Edwards, 1964

- Josephy, Alvin M. Jr. *The Indian Heritage of America*. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1966.

- Kaszynski, William *The American Highway: the History and Culture of Roads in the United States*. Jefferson: McFarland & Company, 2000

- Kerouac, Jack *On the Road*
- . Introduction. *The Americans*. By Robert Frank *The Americans*. Gottingen: Steidl, 2008

- Least Heat-Moon, William *Blue Highways. A Journey into America*, New York: Little, Brown and Company, 1999
- . *Columbus in the Americas* Hoboken: Wiley, 2002
- . *Here, There and Elsewhere: Stories from the Road* New York: Little, Brown and Company, 2013
- . *Prairyerth: a Deep Map* Boston: Houghton, Mifflin, Harcourt, 1991
- . *River-Horse: a Voyage Across America* Boston: Houghton, Mifflin, Harcourt, 1999
- . *Roads to Quoz. An American Mosey*. New York: Little, Brown and Company, 2008
- . *Writing Blue Highways. The Story of How a Book Happened* Columbia: University of Missouri Press, 2014

- Marien, Mary Warner *Photography: a Cultural History*. London: Laurence King, 2006

- McDowell, Robert. Review of *Blue Highways: a Journey Into America* by William Least Heat-Moon. *The Hudson Book Review*, summer 83, pag. 421

- Nash, Gary B. *Red, White and Black: the Peoples of Early North America*. Upper Saddle River (NJ): Prentice-Hall, Inc., 1974/2000 4^o ed..

- Neihardt, John G. *Black Elk Speaks: Being the Life Story of a Holy Man of the Oglala Sioux*. Albany: State University of New York Press, 2008. Kindle file

- Olson, Clarence E. Review of *Blue Highways: a Journey Into America*, by William Least Heat-Moon. *St. Louis Post Dispatch* 13/2/83

- Paes de Barros, Deborah “Driving That Highway to Consciousness: Late Twentieth-century American Travel Literature”. In *The Cambridge Companion to American Travel Writing*. Ed. Bendixen, Alfred and Judit Hamera. Cambridge: Cambridge University Press, 2009

- Pirsig, Robert *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance: an Inquiry into Values*. New York: HarperCollins e-books, 2009. Kindle file

- Porteous, J. Douglas *Environmental Aesthetics: Ideas, Politics and Planning*. Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge, 1996.

- Rajasekharaiah, T. R. *The Roots of Whitman's Grass*. Madison: Fairley Dickinson University, 1970

- Sellers, Charles, May, Henry and McMillen, Neil R. *A Synopsis of American History*. Chicago: Rand McNally College Publishing, 1963.

- Shiel, Mark “The Road Movie”, in Williams, Linda Ruth & Michael Hammond *Contemporary American Cinema* London: McGraw Hill, 2006

- Sontag, Susan *On Photography*. London: Penguin Books, 1979.

- Steinbeck, John *The Grapes of Wrath*. New York: Penguin Books, 1992.
 ---. *Travels with Charley – In Search of America*. New York: The Viking Press, Inc., 1962.

- Stowe, William W. “Property in the Horizon: Landscape and American Travel Writing”. In *The Cambridge Companion to American Travel Writing*. Ed. Bendixen, Alfred and Judit Hamera. Cambridge: Cambridge University Press, 2009

- Thompson, Hunter *Fear and Loathing in Las Vegas: a Savage Journey to the Heart of the American Dream*. London: Flamingo, 1998.
- Thoreau, Henry D. *Walden; or, Life in the Woods*. New York: Dover, 1995.
- Wackerbath, Horst, Clarke Kevin *The Red Couch: a Portrait of America* New York: Olympic Marketing Corp, 1984
- Wells, Liz *Photography: a Critical Introduction*. London: Routledge, 2009.
- Whitman, Walt *Leaves of Grass*. Oxford: Oxford University Press, 1998
- Wilk, David G. Review of *Blue Highways: a Journey Into America* by William Least Heat-Moon. *Cristian Science Monitor*, 11/2/83.
- Williams, Linda Ruth & Michael Hammond *Contemporary American Cinema* London: McGraw Hill, 2006
- Wolfe, Tom *The Electric Kool-Aid Acid Test* New York: Farrar, Straus e Giroux, 1976.
- Wordsworth, William, Coleridge, Samuel T. *Lyrical Ballads: a facsimile reprint of the first edition of 1798*. Oxford: Woodstock Books, 1993
- Zinn, Howard *A people's History of the United States: 1492-present*. New York: HarperCollins Publisher's Inc., 1980(2003).

Filmografia

- *Bonnie and Clyde*, dir. Arthur Penn. Warner Bros. - Seven Arts, 1967. Film
- *Cars*, dir. John Lasseter. Walt Disney Pictures - Pixar Animation Studios, 2006. Film
- *Easy Rider*, dir. Dennis Hopper. ColumbiaPictures, 1969. Film
- *Paris, Texas*, dir. Wim Wenders. Road Movies Filproduktion - Channel Four Films - Argos

Films – Westdeutscher Rundfunk, 1984. Film

- *Strade Blu: Viaggio nella Provincia Americana*. Rai3, 2002 -2006. Televisão
- *The Straight Story*, dir. David Lynch. Buena Vista Pictures, 1999. Film
- *Two-Lane Blacktop*, dir. Monte Hellman. Universal Pictures, 1971. Film
- *Vanishing Point*, Richard C. Sarafian. 20th Century Fox, 1971. Film

Discografia

- Dylan, Bob *Highway 61 Revisited*. Columbia Records, 1965
- Springsteen, Bruce *Born to Run*. Columbia Records, 1975
---. *Darkness on the Edge of Town*. Columbia Records, 1978
---. *The River*. Columbia Records, 1980
- Williams, Hank “Lost Highway”. MGM Records, 1949

Catalogo

- Hopper, Edward. *Gas*. 1940. Oleo sobre tela. Museum of Modern Art, New York
---. *Jo in Wyoming*. 1946. Aquarela. Whitney Museum of American Art, New York
---. *Nighthawks*. 1942. Oleo sobre tela. Art Institute of Chicago, Chicago
---. *Solitude*. 1944. Oleo sobre tela. Coleção privada

Web Sources

- Miles, Jonathan. “Road Scholar.” *Salon*. 9 Dez. 1999. Web
- http://littourati.squarespace.com/storage/moon-files/moon_map.htm
- <http://petapixel.com/2014/07/18/photographer-looks-retrace-footsteps-robert-frank-americans/>

Anexo I: Imagens



1. Irmão Duffy, 1978



2. Irmão Duffy, 2009



3. Kendrick Fritz, 1978



4. Kendrick Fritz, 2007



5. Walker Evans, "Joe's Auto Graveyard, Pennsylvania", 1935



6. Robert Frank, "U.S. 285, New Mexico", 1955



7. Edward Hopper, *Gas*, 1930



8. Edward Hopper, *Solitude*, 1944



9. *Easy Rider*, Dennis, Hopper, 1969



10. *Vanishing Point*, Richard C. Sarafian, 1971



11. *Two Lane Blacktop*, Monte Hellman, 1973